ANAIS DO 7º SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA E XI SEMANA ACADÊMICA DE CINEMA

7º SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA E XI SEMANA ACADÊMICA DE CINEMA

ANAIS | CURITIBA 2018 | NOV.2018 | ISSN: 2317 - 8930

ANAIS DO 7º SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA E XI SEMANA ACADÊMICA DE CINEMA

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

COORDENAÇÃO GERAL
Prof. Dr. Marcos Henrique Camargo Rodrigues
Profa. Dra. Salete Machado Sirino
Profa. Dra. Solange Straube Stecz

E Q U I P E S
ANAIS E SIMPÓSIOS – COORDENAÇÃO
Profa. Dra. Cristiane Wosniak
Profa. Dra. Juslaine Abreu Nogueira

COMUNICAÇÃO E DIVULGAÇÃO
Prof. Me. Tiago Alvarez
Prof. Me. Alexandre Rafael Garcia

MONITORIAS - COORDENAÇÃO
Nicole Loiola
Odair Rodrigues

R E A L I Z A Ç Ã O
Curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual
Curso de Pós-Graduação Lato Sensu em Cinema com ênfase em Produção
Universidade Estadual do Paraná/Campus de Curitiba II - UNESPAR/FAP

P A R C E R I A
Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Comunicação
Universidade Federal do Paraná - UFPR/DECOM/PPGCOM

A P O I O
Cinemateca
Fundação Cultural de Curitiba

ANAIS | CURITIBA | NOV.2018 | ISSN: 2317 - 8930

PROGRAMAÇÃO

M E S A S - REDONDAS

MESA-REDONDA "PIONEIROS DO CINEMA PARANAENSE"
Profa. Dra. Cristiane Wosniak
Prof. Dr. Eduardo Baggio
Prof. Me. Fernando Severo

MESA-REDONDA "MULHERES NA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL BRASILEIRA"
Esp. Andreia Kaláboa
Profa. Me. Claudia da Natividade
Profa. Dra. Denize Araújo
Profa. Dra. Salete Machado Sirino

MESA-REDONDA "CINEMA E PUBLICIDADE"
Carlão Busato
Profa. Dra. Valquíria John
Prof. Dr. Hertz Wendel de Camargo

M O S T R A S

MOSTRA O TEU QUE EU MOSTRO O MEU
Coordenação: Prof. Me. Fábio Allon e Nicole Loiola
Organização e curadoria: Ícaro Zanuto e Nicole Loiola
CAZÉ - Centro Acadêmico Zé do Caixão

MOSTRA CINE EGRESSO
Coordenação: Prof. Me. Fernando Severo
Caroline Biagi

MOSTRA CURTA MOBILE - MOSTRAS DE CURTAS DE CELULAR
Prof. Dr. Hertz Wendel de Camargo
Prof. Dr. Fábio Hansen
Mestranda Mariana Munaretto Guzzo
Mestrando Vinicius Comotti

SUMÁRIO

EDITORIAL

Estes Anais perpetuam a socialização escrita de estudos que fizeram parte das comunicações orais ocorridas nos Simpósios Temáticos integrantes do 7o Seminário Nacional Cinema em Perspectiva, evento realizado de 17 a 21 de setembro de 2018 e promovido pelo Curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual, bem como pelo Curso de Pós-Graduação Lato Sensu em Cinema com ênfase em Produção, ambos da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) / campus de Curitiba II - Faculdade de Artes do Paraná (FAP), em parceria com o Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Comunicação, da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

No ano em questão, os 8 Simpósios Temáticos do Cinema em Perspectiva aprovaram 167 propostas de comunicações advindas de pesquisadores de diversas instituições do Paraná e do Brasil (Unespar, UFPR, UTFPR, UTP, UEM, UEPG, UFPA, UFSC, FURB, UFMG, ECA/USP, PUC-PR, PUC-RJ, UFP, UFF, UFPA, UESB, UFRGS, CIEBA, UFSCar, IFPR, Unesp, Uninter, Unila, UniAndrade, UniCuritiba, Anhembi/Morumbi, Unifesp, Unioeste, Univali, Assis Gurgacz, Colégio Medianeira), demonstrando o alcance do evento e a diversidade de origens das pesquisas no campo do Cinema e das Artes do Vídeo.

Neste sentido, paulatinamente, o Seminário Nacional Cinema em Perspectiva vem apresentando-se como um referencial nas oportunidades de partilha acadêmica de pesquisa na área do Cinema e das Artes do Vídeo, concretizando uma necessária articulação do fazer universitário da Unespar com sua comunidade interna e com comunidades externas.

Em outras palavras, os Simpósios deste evento têm constituído um espaço propício para se discutir e socializar os resultados de pesquisas e realizações cinematográficas e audiovisuais concluídas ou em andamento e, desse modo, contribuído com a expansão das pesquisas em Cinema e Artes do Vídeo e áreas afins, proporcionando um importante espaço de interação entre professores, alunos e alunas, artistas e pesquisadores da Unespar, de outras IES e, inclusive, da Educação Básica.

Aqui, nestes Anais, estão publicados trabalhos que foram disseminados nos seguintes Simpósios:

1) CINEMA BRASILEIRO E EDUCAÇÃO, coordenado pelas professoras doutoras Salete Paulina Machado Sirino (Unespar) e Solange Stecz (Unespar). O conjunto de artigos reunidos em torno deste Simpósio abarca estudos sobre as lacunas existentes no aperfeiçoamento de professores da Educação Básica, acrescenta-se a dificuldade no cumprimento da Lei 13.006/2014 que prevê a obrigatoriedade da exibição de duas horas mensais de produção audiovisual nacional, como componente curricular complementar, integrado à proposta pedagógica das escolas da Educação Básica. Ao colocar o Cinema Brasileiro na escola, esta lei levanta uma série de discussões, como a instrumentalização dos professores para a utilização educativa do Cinema. O acesso à produção audiovisual brasileira é apenas uma das faces da questão: cabe discutir os critérios de escolha dos filmes, a formação do público, a qualidade da exibição, conhecimentos não verbais vinculados ao som, à imagem e ao movimento, entre outras cognições. Neste caminho, os trabalhos aqui elencados estudam a produção fílmica brasileira, com especial interesse por estudos que buscam o entendimento dos aspectos criativos – roteiro, direção, arte, fotografia, montagem, som – como imbricados aos aspectos de produção e de difusão de cinema.

2) SIMPÓSIO 2 - CINEMA E SIGNIFICAÇÃO: DISCURSO, CULTURA, LINGUAGENS, coordenado pelas professoras doutoras Beatriz Avila Vasconcelos, Cristiane Wosniak e Juslaine de Abreu Nogueira (Unespar). Os trabalhos aqui reunidos partilham reflexões acerca do cinema em suas formas e dimensões criadoras de significado. Partindo de uma compreensão discursiva da linguagem, os textos buscam por em diálogo não apenas elementos específicos da "langue" ou estrutura da linguagem cinematográfica, mas também incorporam as dimensões da "parole", ou seja, as dimensões que, exteriores a esta estrutura linguística do filme, atravessam-na para gerar sentidos que emanam da história, dos contextos socioculturais, das experiências dos sujeitos, do imaginário das culturas, bem como da dialogia do cinema com outras artes e linguagens.

3) SIMPÓSIO 3 - CINEMA E ANIMAÇÃO: PERSPECTIVAS, HIBRIDAÇÕES E POÉTICAS, coordenado pela professora Mestra Janiclei Mendonça (UniCuritiba/UTP). Os trabalhos deste simpósio propõem um espaço para a discussão sobre a relação entre cinema e animação a partir de investigações que contemplem o diálogo entre as duas áreas, perpassando a estética, o estilo, a narrativa, a questão da poética, da sonoridade, do gênero e do discurso, assim como as relações estabelecidas entre identidade contemporânea, produção, distribuição e consumo dessas narrativas audiovisuais na perspectiva do atual panorama social/ político/ econômico/ cultural e novas configurações midiáticas.

4) SIMPÓSIO 4 - GÊNEROS CINEMATOGRÁFICOS E NARRATIVAS: HISTÓRIA, ATUALIDADE, DIÁLOGOS E SUBVERSÕES, coordenado pelo professor doutor Fabio Luciano Francener Pinheiro (Unespar). A partir da noção de gênero como um conjunto de códigos narrativos e visuais inseridos historicamente em uma complexa e mutável relação entre criadores e público, os trabalhos aqui reunidos abrem espaço para o debate sobre o gênero em seu potencial mais amplo de diálogos, hibridismos, citações e transgressões, tais como: a referência ao trauma da escravidão no filme de horror na produção nacional O Diabo Mora Aqui (2015) e o debate racial na mesma categoria em Corra! (2017); as referências ao western em A Qualquer Custo (Hell or High Water, 2016) e em Drive (2011); a implosão do melodrama tradicional na filmografia de Almodóvar ou a presença crítica da categoria em Que Horas Ela Volta? (2015). No cenário audiovisual contemporâneo, entre a televisão e as plataformas de streaming, as narrativas seriadas jogam livremente com as regras genéricas: Westworld (western como simulacro), Penny Deadfull (cruzamento de personagens), O Conto da Aia (distopia feminista), Game of Thrones (fantasia medieval, melodrama e geopolítica).

5**) SIMPÓSI0 5 - MODERNO E CONTEMPORÂNEO: HISTÓRIA E ESTILO NO CINEMA,** coordenado pelos professores doutores Fábio Uchôa (UTP) e Luiz Carlos Sereza (UTP). Os trabalhos aqui reunidos promovem uma discussão sobre recentes formulações da história do cinema e das mais variadas formas de relação entre cinema e história. São privilegiadas as questões de estilo, crítica, política e pensamento do modernismo cinematográfico, considerando a sua inserção na conjuntura de produção. A pauta se concentra sobre a análise, a circularidade e o intercâmbio de formas fílmicas ou de outros tipos de discursos e materiais que se cristalizaram ao redor da prática cinematográfica a partir da década de 1950, quando se estabeleceu um novo contexto de intervenção e criação. A formação contemporânea de uma moderna cultura cinematográfica variou segundo sínteses dinâmicas entre localismo e cosmopolitismo, elaborando modelos de apresentação e representação projetados nas telas, dispostos em jornais e revistas ou presentes nos arquivos e cinematecas. Assim sendo, os textos versam sobre os mais diversos objetos: filmes, textos, mostras, instituições, sínteses históricas etc.

6) SIMPÓSIO 6 - SOUND DESIGN: PROCEDIMENTOS E CRIAÇÃO, coordenado pelos professores doutores Débora Regina Opolski (UFPR) e Ulisses Galetto (UNESPAR). Os trabalhos aqui reunidos sob o prisma do Sound Design são desenvolvidos a partir de articulações entre várias texturas e elementos sonoros que são manipulados com o objetivo de construir uma narrativa sonora cinematográfica. Em uma arte coletiva e com altos níveis de complexidade técnica como o cinema, o método tem importância ressaltada, na medida em que a padronização dos procedimentos pode contribuir para que a expressividade artística seja explorada e otimizada. Os trabalhos elencados neste simpósio discutem aspectos voltados para a prática da pós-produção de som no cinema e no audiovisual, considerando a importância do método para a realização dos processos de criação da trilha sonora.

7) SIMPÓSIO 7 – GÊNERO, SEXUALIDADE E SUAS REPRESENTAÇÕES NA FICÇÃO AUDIOVISUAL, coordenado pelas professoras doutoras Regiane Ribeiro e Valquiria John (UFPR). Os artigos aqui reunidos possuem o foco nas representações de gênero e sexualidade nos conteúdos midiáticos audiovisuais, especialmente o cinema, as séries de TV e a telenovela latino-americana. O objetivo é discutir, analisar e refletir como as identidades de gênero são representadas e recebidas a partir de narrativas ficcionais audiovisuais. Entende-se que as representações culturais relacionadas a uma cultura estão muito ligadas ao imaginário midiático em que o conteúdo audiovisual tem uma posição de destaque por conta de seu alcance e por ser considerado, além de um mecanismo de comunicação, uma forma de lazer, diversão e arte. Neste sentido, entende-se que a forma como os corpos são retratados na narrativa ficcional audiovisual evidencia muitas das representações e imaginários do próprio cotidiano em que essas narrativas são produzidas e consumidas. Os artigos, desta forma, congregam vários estudos, olhares e reflexões relacionados a essas narrativas, não apenas análises dos conteúdos midiáticos, mas também análises que problematizem junto ao público, junto aos sujeitos "reais", como se posicionam, como atribuem sentido a tais conteúdos.

8) SIMPÓSIO 8 - IMAGINÁRIO E NARRATIVAS AUDIOVISUAIS, coordenado pelos professores doutores Hertz Wendel de Camargo (UFPR) e Marcos Henrique Camargo Rodrigues (Unespar). Os trabalhos aqui reunidos estão relacionados a todas as formas de narrativas audiovisuais que contribuam para a discussão sobre as teorias do Imaginário, imaginação social, práticas e representações, simulacros e símbolos sociais, formação sociocultural da realidade, arquetipologia e inconsciente coletivo, antropologia visual e cultura, consumo, mitologias contemporâneas, sociedade do espetáculo e reencantamento instrumental da realidade. Dos filmes de autoria aos filmes comerciais, da animação aos vídeos streaming, da telenovela às minisséries, do documentário ao telejornalismo, dos programas de auditório aos youtubers, do tie in aos filmes publicitários, dos memes (gifs) à videoarte, dos vídeos caseiros às celebridades da internet – diariamente estamos em contato, devorando e sendo devorados por diferentes narrativas audiovisuais em diferentes espaços, suportes e linguagens. Tais imagens operam, a partir de suas dimensões semântica e sintática, uma nova língua da realidade que ao mesmo tempo expressa e compõe visões de mundo, comportamentos, imaginários.

Agradecemos aos colegas que submeteram e disponibilizaram seus textos, bem como desejamos aos leitores instigantes diálogos.

Cristiane Wosniak

Juslaine Abreu Nogueira

Editoras

SIMPÓSIO 1:
CINEMA BRASILEIRO E EDUCAÇÃO

COORDENAÇÃO: PROFA. DRA. SALETE PAULINA MACHADO SIRINO (UNESPAR) E
PROFA. DRA. SOLANGE STECZ (UNESPAR)

COMO A PRODUÇÃO DO CINEMA NEGRO BRASILEIRO REPRESENTA O PERTENCIMENTO À CULTURA NACIONAL?

MARTINS, Kariny (PIC Bolsa CNPq)[1]
SIRINO, Salete Paulina Machado (Orientadora)[2]

Resumo: Nesta artigo objetiva-se estudos sobre a produção do Cinema Negro contemporâneo, especificamente, a partir das análises dos filmes dirigidos e protagonizados por pessoas negras: *Filhas do Vento* (2004), de Joel Zito, e *Bróder!* (2010), de Jeferson De. Neste sentido, primeiramente, realizar-se-á uma breve contextualização sobre este cinema, desde o movimento do Cinema Novo até o Cinema Contemporâneo. Assim, tendo como premissa o questionamento sobre como a produção do Cinema Negro brasileiro contribui para a representação da identidade nacional, articula-se à análise destes filmes, teorias de Stuart Hall (2005) e Kabengele Munanga (1999). Destarte, como resultado, pretende-se identificar nos filmes *Filhas do Vento* (2004), de Joel Zito, e *Bróder!* (2010), de Jeferson De, tanto a representação da identidade negra quanto a reflexão sobre a necessidade de subverter as narrativas e os padrões imagéticos referidos a homens e mulheres negros, por meio de estereótipos, de filmes nacionais que até então, contribuíram para o apagamento identitário.
Palavras-chave: Cinema Negro. Identidade nacional. Políticas públicas

O CINEMA NOVO E O CINEMA NEGRO

O movimento do Cinema Novo foi um marco para a cultura cinematográfica nacional, pois repensou "o Cinema brasileiro, não em forma de indústria, mas em termos do filme como expressão do homem" (ROCHA, 1963, p.50). Modo de produção que trouxe à tona temas com duras críticas sociais e políticas, atrelados ao cinema de autor – cinema engajado politicamente, nas palavras de Glauber Rocha –, transformando ética em estética e política em *mise-en-scène.*

O princípio de produção do "cinema novo" universal é o filme antiindustrial: o filme que nasce com outra linguagem, porque nasce de uma crise econômica, rebelando-se contra o capitalismo cinematográfico, das formas mais violentas no extermínio das ideias. (ROCHA, 1963, p.50).

Este princípio de produção é caracterizado como universal porque este nascimento surge do encontro de outros dois "cinemas novos": Nouvelle Vague francesa e Neo-realismo italiano. Dois movimentos que primavam pela independência e o olhar pela verdade. Da Nouvelle Vague temos as inovações de estética e linguagem, além do cinema de autor. Do Neo-realismo temos as ruas como cenário, presença de não-atores e a realidade como discurso.

Além do intuito de renovar as bases estéticas e de produção, o movimento cinema novista brasileiro tinha como objetivo criar uma identidade verdadeiramente nacional. Identidade esta, que espelha a colonização e da qual será necessário retirar os reflexos para enxergar a si, já que segundo Rocha (1963), o Cinema Novo é um fenômeno dos povos colonizados. E nas palavras de Frantz Fanon – autor negro francês –, o qual Glauber Rocha inspira-se para escrever *Uma estética da Fome,* em *Pele Negra, máscaras brancas*, povo colonizado é todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural.

1 Graduanda em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual do Paraná/Campus de Curitiba II – UNESPAR/FAP. E-mail: Kari_nymartins@hotmail.com.

2 Doutora em Letras – Linguagem e Sociedade – pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE. Docente da UNESPAR/FAP. Integra o Grupo de Pesquisa Cinema & Educação, Coordenando a Linha de Pesquisa Cinema Brasileiro: da criação à exibição. E-mail: saletems@uol.com.br

O primeiro marco deste cinema – que podemos significá-lo como o primeiro reflexo retirado – é *Rio 40º graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, no qual a trajetória de cinco meninos negros favelados, que sob um sol escaldante, saem para vender amendoim em Copacabana, no Pão de Açúcar e no Maracanã, para então poderem realizar seus sonhos. Um enredo aparentemente simples, mas que causou grande efervescência nas ideias de jovens cineastas.

> Em termos de Cinema brasileiro essa era uma postura absolutamente subversiva para os anos 50: mostrar o favelado, o povo de pé no chão, sem preconceito, vivendo seus dramas reais, falando a língua do seu próprio jeito (com erros, gíria), o negro com alma de negro e na luta diária pela sobrevivência nas favelas (DESBOIS, 2016, p.120).

Esta escolha estética suscitou o surgimento de um novo segmento, balanceando o meio cinematográfico em dois lados: um que dialogava com o cinema comercial voltado ao mercado externo e outro que dialogava com o cinema popular – ou uma tentativa de. Além das questões sociais, a questão racial não ficou de fora, pois nas margens do Rio de Janeiro estavam os negros. E por centralizar as margens nas telas, *Rio 40º graus* tornou-se um novo paradigma de representação para pessoas negras, já que este filme protagoniza sujeitos negros de uma maneira que o cinema não conhecia. Nas palavras de Nelson Pereira:

> Debatíamos muito os preconceitos terríveis que havia no cinema em São Paulo; por exemplo, o preto não aparecia nos filmes a não ser em papeis determinados, estereotipados para os pretos, como Ruth de Souza, que era sempre empregada. Isso era preconceito, era o preto enxergado do ponto de vista do branco burguês, era característica do cinema americano transportada para o cinema brasileiro. (JEFERSON DE, 2005, p.52)

Os estereótipos não ficaram imunes ao Cinema Novo, já que também era um ponto de vista do branco burguês. Branco burguês revolucionário, de esquerda, mas ainda assim, branco. Este questionamento foi levantado prontamente pelo crítico David Neves, que em 1985 escreve a tese *Cinema de assuntos e autor negros no Brasil* em que dimensiona a relação que o cinema vinha tendo com os filmes de "assunto negro", ou seja, filmes que estavam intimamente relacionados com a cultura negra brasileira, exemplificados por Neves em *Aruanda* (1960) de Linduarte Noronha; *Ganga Zumba* (1964) de Cacá Diegues; *Esse Mundo é meu* (1964) de Sergio Ricardo e *Barravento* (1969) de Glauber Rocha.

Neste artigo, Neves defende o cinema como um lugar para se debater questões raciais, mesmo ainda desconhecendo autores negros. Isto evidencia como a questão racial estava sendo discutida no contexto do cinema brasileiro naquele momento, embora o assunto fosse explorado, a imagem ainda era do diretor não-negro.

Percebendo novas formas de existir dentro das telas, tomados por debates raciais que aconteciam nos E.U.A e os movimentos políticos na África na década de 70 e movidos por movimentos negros, como os Panteras Negras, surgiu, dentro do Cinema Novo, a primeira geração de diretores negros: Antônio Pitanga, Waldir Onofre e Zózimo Bulbul. Diretores que começaram atuando nos filmes de assunto negro e que, no fim, perceberam a necessidade de desvelar subjetividades negras nas telas.

Dentre eles, Zózimo Bulbul é o diretor com a carreira mais consolidada – quatro curtas-metragens e um longa. Levantando a bandeira do Cinema Negro, lança em 1974, *Alma no Olho*. Curta-metragem que aborda a relação do homem negro diaspórico desde sua saída da África até os dias atuais no Brasil, fazendo relação com as correntes brancas que aprisionam o corpo e o inconsciente. Em 1976, Waldyr Onofre lança a comédia *As aventuras amorosas de um padeiro.* Seu primeiro e único filme dirigido, e que foi produzido por Nelson Pereira dos Santos. Odilon Lopes começou como ator e assistente de direção no período da chanchada e em 1070, *dirige Um é pouco, dois é bom.* Já Antônio Pitanga dirigiu - e atuou - em 1978*, Na Boca do Mundo,* filme que leva o argumento de Cacá Diegues.

Com exceção dos filmes de Zózimo Bubul que compartilham a temática negra, os outros filmes dos diretores negros mencionados possuem temáticas distintas. Conhecidos como "diretores de um filme só", eles ficaram por muito tempo sem dar continuidade na autoria negra, isto devido as crises políticas que o Brasil passara, entre elas, o golpe militar de 64 e a extinção da Embrafilme em 1990.

A falta de registro histórico também é um elemento que dificulta o conhecimento sobre diretores negros no Cinema brasileiro. Mesmo dentro das salas de aula de Cinema, a cinematografia destes diretores não é conhecida até mesmo por haver poucas informações acerca de suas produções. Como exemplo, o único livro lançado sobre o Cinema Negro, Zózimo Bulbul, só foi lançado em 2014, *Zózimo Bulbul:* uma alma carioca, organizado por Jeferson De e Biza Vianna e ainda assim, possui difícil acesso.

Partindo desta breve retrospectiva sobre o Cinema Negro brasileiro, a seguir, busca-se elucidar sobre o Cinema Negro contemporâneo, a partir dos registros acadêmicos dos diretores *Joel Zito Araújo* e *Jeferson De.*

A RETOMADA E NOVOS CAMINHOS

A crise no cinema brasileiro começada nos anos 80, com a televisão tornando-se cada vez mais popular, acentua-se com a crise política da empresa estatal Embrafilme, nascida em 1969 e extinta em 1990, durante o governo de Fernando Collor. Para remediar esta situação, em 1993, foi promulgada a Lei do audiovisual (8.685/1993), que propiciou a retomada da produção de longas-metragens no Brasil.

> A Lei do Audiovisual, de 1992, dá incentivo fiscal às grandes empresas, firmas ou bancos para investir financeiramente na produção de filmes(...) O mecanismo permite que as empresas redistribuam aos produtores de cinema até 4% do imposto de renda que elas devem ao Estado. Trata-se de uma lei que complementa uma disposição jurídica não aplicada até então, a Lei Rouanet, de 1991. (DESBOIS, 2016, p.327).

Com isso, em 1994, "cinco obras são feitas em 1994, doze em 1995, 35 em 1996, entre 40 e 50 em 1997, mais de 50 em 1998" (DESBOIS, p. 328). Destacando-se, portanto, em 1995, *Carlota Joaquina, Princesa do Brazil,* primeiro longa-metragem de Carla Camurati. Filme que ultrapassou a marca de um milhão de espectadores, abrindo novas possibilidades no cinema brasileiro.

> Devolveu a confiança a todo um povo com problemas de autoestima cultural – o público brasileiro é com frequência reticente à sua própria cultura por preconceito desfavorável e está particularmente inclinado a rejeitar seu cinema, marcado com selo da infame chanchada e da pornochanchada (DESBOIS, 2016, p.330).

Neste período, se por um lado *Carlota Joaquina, Princesa do Brazil* consegue sucesso de crítica e de público, por outro lado, o filme *Orfeu*, filmado por Cacá Diegues quarenta anos depois da concepção inicial, o filme recebe críticas negativas.

> A crítica é impiedosa: "Orfeu agora é negro e pop", "Paixão sem objetivo, com protagonistas desastrosos e poucos momentos de inspiração: Orfeu não convence" "Orfeu high tech", ironiza o *Guia da Folha*. A estética, americanizada, de telenovela e videoclipe decepciona os admiradores daquele que filmara, em 1966, com a câmera na mão pelas ruas do Rio de Janeiro o neorrealismo poético *A grande cidade*. (DESBOIS, 2016,p. 398)

Cidade de Deus, de Fernando Meirelles*,* é considerado pela crítica como o filme que encerra a fase do Cinema da Retomada, em 2002. A imagem que tenho do período da Retomada é uma cena de *Cidade de Deus* – comunidade que fui conhecer a partir do filme, mesmo eu sendo moradora do subúrbio carioca quando o filme foi lançado –, da cena em que uma criança aponta o revólver para a câmera. No filme, chamou-me a atenção os corpos negros: com armas, mortos no chão, traficando.

Cidade de Deus (2002), de Fernando Meirelles

> Os filmes brasileiros contemporâneos que falam da favela refletem um momento de fascínio por esse 'outro social', em que os discursos dos marginalizados começam a ganhar um lugar no mercado: na literatura, na música (funk, hip-hop), discursos que refletem o cotidiano de favelados, desempregados, presidiários, subempregados, drogados, uma marginalidade 'difusa' que ascendeu à mídia e aparece nessa mesma mídia de forma ambígua. (BENTES, 2007, p.248).

E é nesta marginalidade que vemos surgir os novos estereótipos de negros e negras no cinema brasileiro pós-retomada. Se no Cinema Novo personagens negros surgiram como novas possibilidades de existência dentro do quadro, marcados por uma ausência anterior e visando sua ampliação, no fim da Retomada, temos a imagem "pop" que pretende refletir a realidade. Tendo as favelas como local primário, os personagens negros a habitam tanto no cinema quanto nas telenovelas. Coletivos e projetos ligados ao audiovisual, como a CUFA (Central Única das favelas), passam a surgir como forma de suprir as demandas dos marginalizados no Cinema e na TV.

E assim, mais uma vez, (re)surge a necessidade de subverter as narrativas e os padrões imagéticos referidos a homens e mulheres negros. Desta vez, atribuído a um longo processo de políticas públicas, como cotas raciais nas Universidades públicas brasileiras, a subversão ganha diploma e levanta – mais uma vez – questionamentos sobre raça e cinema, além da vontade de contar estórias a partir do próprio olhar.

IDENTIDADE NACIONAL E IDENTIDADE NEGRA

Na buscas de saberes sobre a identidade nacional, torna-se relevantes o conhecimento e o debate sobre o movimento do Cinema Negro no Brasil, já que este cinema restabelece o contato com a história do povo brasileiro. Neste sentido Kabengele Munanga, no livro *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: Identidade nacional versus identidade negra,* argumenta:

> A elite brasileira, preocupada com a construção de uma unidade nacional, via esta ameaçada pela pluralidade étnico-racial. A mestiçagem era para ela uma ponte para o destino final: o branqueamento do povo brasileiro. Mas entre o modelo, a estratégia política montada e a realidade, existe uma certa margem, que não pode ser negligenciada nas considerações sócio-antropológicas da realidade racial brasileira. (MUNANGA, 1999, P.112).

Para a autora, as várias faces das narrativas contadas sobre a população negra brasileira e a construção de uma identidade nacional delineiam dois momentos: uma ao ir dos sertões às favelas para verificar onde estão nossas raízes – como muitos filmes do Cinema Novo –, e outra indo em espaços marginalizados onde a presença de corpos negros é constante – como em *Cidade de Deus*.

Segundo Stuart Hall em *A identidade cultural na pós-modernidade*, a narrativa dá significado e importância ao indivíduo, ao representar através de símbolos aspectos culturais. Quando a questão são estereótipos, é aqui que o debate chega: são símbolos contados através de uma única perspectiva.

> Em vez de falar em identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificação* e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza através das quais nós imaginamos ser vistos por *outros*. (HALL, 2005, p.39).

Para este Hall, a identidade é um processo formado ao longo do tempo por meio de vários encadeamentos, como é o caso das políticas públicas de ações afirmativas que olha para o passado com intuito de diminuir ou eliminar desigualdades raciais/sociais construídas historicamente.

A imaginação é outro ponto que esta construção toca. Entendendo que a identidade é construída por culturas nacionais que, no entanto, produzem sentidos e que também são formadas por símbolos e representações, o debate sobre estereótipos de personagens negras e a compreensão de resignificá-las, amplia o sentido e encontra o debate sobre cultura nacional.

> As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre a "nação", sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas estórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. (HALL, 2005, p.51).

Isto pode ser exemplificado ao assistir a filmografia de Zózimo Bulbul, que ao questionar a identidade negra, percorre o passado com conhecê-la no presente. Como é o caso do curta-metragem *Alma no olho* (1974) e o longa-metragem *Abolição* (1988). Neste sentido, partindo da definição de Hall (2005) sobre a identidade de um sujeito pós moderno, entendida como "formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam", pode-se afirmar que a construção de uma identidade negra, interfere no processo de uma identidade cultural nacional, já que esta população passou por um processo de apagamento identitário, como o ato de raspar os cabelos de negros escravizados, afim de não relacionarem as culturas africanas, propiciando no esquecimento, e posteriormente por um enfrentamento de se entender o que é ser negro no Brasil, após o Mito da Democracia racial e a Estética do Branqueamento, conforme argumentado por salienta Joel Zito, em *A negação do Brasil:*

> No Brasil, assim como na América Latina, a formação de uma identidade nacional e de uma cultura nacional se opuseram às identidades e culturas dos grupos não-hegemônicos. O Estado nação no Brasil estabeleceu como referência para a cultura massiva os atributos da cultura branca europeia, desestruturando e ao mesmo tempo absorvendo das culturas negras e indígenas o tempero para a aclimatização e melhor aceitação da cultura hegemônica. (ARAÚJO, 2000, p.34).

Percebendo a estética do branqueamento nas mídias audiovisuais e o mito da democracia racial brasileira representada por Oscarito e Grande Otelo nos anos 50, como aponta Jeferson De, os debates étnicos-raciais que surgiram a partir de então saíram dos assuntos sociológicos e chegaram no cinema. Isto, atribuído a alguns fatores, como o lançamento do livro *A negação do Brasil:* O negro na televisão brasileira, escrito pelo Cineasta e doutor em Cinema Joel Zito, em 2000, no qual aborda sobre a participação de homens e mulheres negras na telenovela brasileira, no período de 1962 a 1994.

> Os dois manifestos vão de encontro às reivindicações antigas do movimento negro. Pelo menos desde meados dos anos 1940 artistas, intelectuais e ativistas negros e brancos lutam contra representações racistas. (...) Os grupos que compuseram o Movimento Negro Unificado (MNU) no final da década de 70 elaboraram uma ampla agenda em que a democracia passava necessariamente pela luta contra o racismo. A questão da auto-representação esteve no cerne dessa agenda política. (DE,2005, p.99).

Neste sentido, torna-se relevante a criação do *Dogma Feijoada*, no qual o cineasta Jeferson De elenca os sete mandamentos fundamentais para o Cinema Negro brasileiro, presente no livro *Dogma Feijoada:* O Cinema Negro brasileiro, lançado em 2000, durante o 11º Festival de Curtas-metragens de São Paulo, e o Manifesto de Recife, assinado por atores e atrizes negras durante o V Festival de Cinema de Recife em 2001, que reivindicam a representação que respeite e valorize o negro em todo âmbito audiovisual.

FAMÍLIAS NEGRAS EM *FILHAS DO VENTO* E *BRÓDER!*

Em 2004, Joel Zito lança o filme *Filhas do Vento*, seu primeiro longa-metragem de ficção – o primeiro é o documentário *A negação do Brasil,* baseado no livro homônimo, resultado de uma extensa pesquisa de doutorado na USP (Universidade de São Paulo) sobre personagens negros na teledramaturgia brasileira entre 1962 e 1994. *Filhas do vento* entrelaça estes dois mundos: a teledramaturgia e o discurso exposto no livro. Isto porque a linguagem que o filme apresenta, aproxima-se das novelas globais – tanto pela narrativa quanto pela interpretação das personagens, além de grande parte ser ambientado no meio televisivo.

> *Filhas do Vento* retoma este discurso, mas aparecendo justamente como uma tentativa de introduzir a questão no cinema brasileiro, não mais pela reflexão documental, e sim aqui por uma atitude típica de ação afirmativa: a elaboração de um roteiro que permita aos atores negros brilharem num elenco formado quase que exclusivamente por eles, e sem papéis de escravos ou domésticos (VALENTE, Contracampo).

Este filme é um marco tanto por introduzir a questão racial no cinema quanto por levar às telas uma família negra fora dos estereótipos e mais próxima das famílias comuns brasileiras. A família em questão é encabeçada por *Zé das Bicicletas*, um homem que após ser abandonado pela esposa com as duas filhas, expressa rancor de tudo que o aproxime desta lembrança. Porém, este acontecimento na vida de *Zé* é apenas uma justificativa para o discurso político de Joel Zito entrar em cena, já que uma de suas filhas – *Maria Aparecida*, a *Cida*, sonha em ser atriz e em diversas vezes é questionada pelo pai, que expressa o entendimento da vida do brasileiro negro comum: "Ocê já viu preto ser artista?».

O filme é dividido por um período de tempo de quarenta e cinco anos: o primeiro é ambientado em Minas Gerais nos anos 50, o segundo nos anos 2000, sendo grande parte ambientado no Rio de Janeiro. Esta divisão do tempo é o que movimenta a narrativa, em que é sucedido por um desentendimento entre *Cida* e *Maria da Ajuda*, a *Ju* – a outra filha de seu *Zé,* que segue ao lado do pai até o fim –, em que dá sequência ao sonho de *Cida:* tornar-se uma grande atriz. Este sonho elucidando aos poucos, o discurso político de *A negação do Brasil*, ao posicionar a personagem atriz nos bastidores, denunciando os papéis subalternos e estereotipados que é submetida e contando ao espectador a dificuldade de ser uma atriz negra no Brasil.

Filhas do Ventos a questão de gênero é intensificada com a questão racial; desvela a reflexão que o negro faz de sua própria imagem, a exemplo de uma conversa entre Zé e sua neta Dora: "ocê acha que ser preto é ser sujo?", e uma conversa entre Cida e Ju: "Isso não é do nosso destino não, Cida. Se fosse, Deus fazia a gente nascer branco"; a solidão da mulher negra explícita na personagem Selma, filha de Cida, que se relaciona com um homem casado e dele tem um filho que decide abortar; e a discussão de representatividade no âmbito artístico/cultural na contemporaneidade, manifesto na personagem Dora, filha de Ju que também quer ser atriz, igual a tia. Ou seja, trata-se de um retrato fiel do que é ser negro, principalmente uma mulher negra, em um país marcado pela diferença racial.

Formado em Cinema pela Universidade de São Paulo/USP, o cineasta Jeferson De, autor de *Dogma feijoada: o Cinema Negro brasileiro,* lança seu primeiro longa-metragem *Bróder!,* em 2010. Uma ficção que dimensiona a vida na periferia de São Paulo, cidade, que segundo Munanga, oferece o melhor exemplo de mistura de identidade, ambiente conhecido por Jeferson e na tela, habitado por Macú, Jaime e Pibe, três amigos que cresceram em Capão Redondo e que vive realidades distintas.

Pibe, um pai de família responsável que não mora mais na favela. Jaime, um jogador que mora na Espanha e Macú, que vive na favela entre os dilemas que o lugar apresenta. Dos três amigos, Macú é o único branco. Sim, há uma inversão de papeis, um estereótipo que seria facilmente encaixado pelos outros dois personagens negros, mas que De troca, não como uma simples inversão, mas uma representação mais próxima da realidade brasileira: a favela e suas diversas possibilidades que não faz distinção de cor de pele.

Neste filme, a constituição de família e suas variáveis é marcada tanto pela construção da família de Macu – mãe branca, padrasto negro e dois meio-irmãos negros – quanto pela constituição da família de Silene, uma mãe solo. Em *Bróder!* não vemos na tela todos os personagens negros, existe uma maioria, que condiz com o espaço que nos é apresentado –Capão Redondo –, porém as discussões que envolvem questões e tensões raciais são apresentadas como entrelinhas, como percalços que todo negro enfrenta, derivado do racismo estrutural, que independe lugar e classe. É o que acontece na cena em que os três amigos são abordados por policiais, quando saem da boate a caminho da favela. Macú dirige o carro de Jaiminho, enquanto Pibe está de copiloto. Nesta cena, Jaiminho e Pibe são abordados violentamente pelos policiais, que avisam pelo rádio terem encontrado «elementos padrões suspeitos» – referindo-se aos dois negros –, enquanto Macú é indagado sobre estar sob um sequestro. O "mal entendido" só é resolvido após um dos policiais reconhecerem Jaiminho como um jogador famoso.

Bróder!, diferentemente de *Cidade de Deus,* estrutura a favela como um lugar comum, cheio de afetos, encontros, possibilidades e diversidades, mas que também é disposto de violência, não como um elemento que coordena a vida das personagens e distancia o lugar do espectador, mas como um elemento presente, como a cena em que Jaime chega na favela e encontra uma mãe chorando pelo corpo morto do filho: ele desce do carro, olha e segue a vida. Porém, esta ação não banaliza o fato de mais uma pessoa morrer decorrente à violência cotidiana, mas se apresenta como um sinalizador das situações diárias da população de Capão Redondo e tantos outros lugares periféricos pelo Brasil. A diferença é que Jeferson De escolhe narrar outras histórias, as histórias por trás destas cenas. Em suas palavras: Só de raiva, filmo com amor. (DE, 2000, p. 105).

Como um dispositivo de novos olhares e novas narrativas, este filme alcança o lugar de existência da família comum brasileira com suas variantes de construções ocupando o mesmo espaço: a tela. Assim como *Filhas do vento*, o filme *Bróder!* revela faces da identidade brasileira formada pela primeira esfera estrutural de um indivíduo: a família. Em nenhum destes dois casos estas formações são romantizadas, pois há um olhar realista sobre o processo identitário brasileiro, mesmo que nas entrelinhas, sobressaindo os afetos e desafetos que compõe as humanidades que encontramos as ruas.

Bróder à esquerda, e *Filhas do Vento* à direita

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Reconstruir olhares, trazendo afetividade às narrativas é um dos pontos que tangem o Cinema Negro brasileiro. Postura esta que reconstrói não apenas as subjetividades de pessoas negras, mas também de uma grande parte da nossa história como nação, já que isto também modifica a maneira como estas pessoas são enxergadas.

Felizmente, a tela está ficando preta! Refiro-me aos filmes de curtas-metragens que vêm circulando nos festivais Brasil a fora entre 2015 e 2018: *Nada* (2017), de Gabriel Martins, *Travessia* (2017), de Safira Moreira, *Peripatético* (2017), de Jéssica Queiroz e *Pele Suja, minha carne* (2016*),* de Bruno Ribeiro, só para citar alguns. Embora estes filmes não possuam discurso semelhantes o encontro entre eles ocorre por serem filmes dirigidos e protagonizados por pessoas negras e que debatem a questão racial.

Produções como estas direcionam a sociedade a olhar-se no espelho e verificar preconceitos étnicos estruturais que não dá para negar, afinal, está na tela. Distanciando ou espelhando o espectador, os filmes dirigidos e interpretados por pessoas negras, proporcionam um alcance maior de entendimento sobre si mesmo e sobre a construção do país, já que as histórias de mais de cinquenta por cento da população brasileira estão sendo narradas por esta mesma parcela e proporcionando a todos uma pluralização do olhar.

Porém, a estruturação deste movimento, teoricamente, como já fez Jeferson De em *Dogma feijoada,* é um ponto a ser lembrado pois é a partir da teoria que estes escritos chegam à academia. Fato que pode permitir o acesso maior de público e até mesmo o entendimento da relevância histórica deste movimento. Estando nas Universidades ou fora delas, o Cinema Negro existe, persiste, (re)existe e continua contando suas histórias.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Joel Zito. **A negação do Brasil:** o negro na telenovela brasileira. 1ª Edição. São Paulo: SENAC SP, 2000.

BENTES, Ivana. **Sertões e favelas no Cinema brasileiro contemporâneo**: estética e cosmética da fome. **ALCEU** - v.8 - n.15 - p. 242 a 255 - jul./dez. 2007.

DE, Jeferson. **Dogma feijoada**: O cinema Negro brasileiro. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2005.

DESBOIS, Laurent. **A Odisseia do Cinema Brasileiro:** da Atlântida a Cidade de Deus. Trad. Julia da Rosa Simões, 1ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas.** Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós modernidade.** 10ª Edição. DP&A editora, 2005.

MUNANGA, Kabelenge. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil** – Identidade nacional *versus* Identidade Negra / Kabelenge Munanga. Petropolis, RJ: Vozes, 1999.

ROCHA, Glauber. **Estética da fome**. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/21/esteticadafome.htm> Acesso em 17/01/2018.

ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema brasileiro.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

RODRIGUES, João Carlos.**O negro brasileiro e o cinema.** 4ª edição. Rio de Janeiro : Pallas, 2011.

VALENTE, Eduardo. **Filhas do Vento.** Disponível em <http://www.contracampo.com.br/64/filhasdovento.htm> Acesso em 25/03/2018

FILMOGRAFIA:

ALMA NO OLHO. Direção: Zózimo Bulbul. Rio de Janeiro. 1973 (11min). P&B.

BRÓDER! Direção: Jeferson De. São Paulo. 2009 (90min). Cor.

CIDADE DE DEUS. Direção: Fernando Meirelles. Rio de Janeiro. (130min). Cor.

FILHAS DO VENTO. Direção: Joel Zito Araújo. Minas Gerais.(85min).2004. Cor

"OS DETETIVES DO PRÉDIO AZUL" EM: UMA PROPOSTA PEDAGÓGICA

SOUZA, Julia Pereira [1]
MENDES, Maria Cristina [2]

RESUMO: A pesquisa propõe uma discussão sobre Arte-Educação através da análise do filme "Os Detetives do Prédio Azul", dirigido por André Pellenz e lançado em 2017. Almeja-se realizar uma proposta metodológica para a condução do estudo de teorias da cor a partir do Cinema, a qual parte de estudos sobre o círculo cromático e conduz ao entendimento do papel da cor nos figurinos dos personagens e composição das cenas. A pesquisa é qualitativa e inicia com um levantamento acerca do espaço que os filmes ocupam na escola atual, abordagem fundamentada nas concepções de Claudia de Almeida Mogadouro (2011). A Influência do uso das cores no Cinema tem por base estudos de Ana Stamato, Gabriela Staffa e Julia Von Zeidler (2010). A investigação sobre possíveis metodologias do ensino de Cinema, no âmbito da Arte-educação, parte de estudos sobre a Abordagem Triangular criada por Ana Mae Barbosa (2011) e de seus desdobramentos. A relação entre educação, imagem e cultura tem por norte os postulados de Fernando Hernández (2000) acerca da Cultura Visual.

PALAVAS-CHAVE: Cinema Brasileiro; Arte-Educação; Cores.

INTRODUÇÃO

A Lei 13.006/2014, apesar de ter sido amplamente discutida e possuir anos desde a sua implementação, hoje encontra muita dificuldade em seu cumprimento, desde a falta de informação e formação dos professores até a falta de estrutura física das escolas, no entanto nossa constituição prevê exibição de duas horas mensais de produção audiovisual nacional, como componente curricular complementar, integrado à proposta pedagógica das escolas da Educação Básica e nós, enquanto educadores, temos o dever de fazer o possível para que essa seja uma realidade.

Assim o filme "Os Detetives do Prédio Azul", dirigido por André Pellenz e lançado em 2017, foi escolhido como proposta a ser trabalhada em sala de aula, sendo que esta é uma produção de grande sucesso entre o público infanto-juvenil. O primeiro passo – conquistar atenção dos alunos – é dado espontaneamente, além de ser um filme que instiga processos positivos as crianças, como o senso de pesquisa e a autonomia. Nesse sentido buscaremos que eles façam uma aventura dentro do processo de criação visual desta película e consigam enxerga-la por meio de mais um ângulo, além de ser mais uma forma de destacar e valorizar a produção nacional.

1 Acadêmica do Curso de Artes Visuais, UEPG. Email: julia_sza@gotmail.com
2 Doutora em Comunicação e Linguagens, UEPG. Email: mariacristinamendes1@gmail.com

O CINEMA NA ESCOLA

Segundo Carrière (2006, p. 16) o Cinema é a experiência cultural mais importante do século XX, pois através da montagem foi criada uma nova linguagem artística que passou a constituir o imaginário coletivo. Desse modo, sua importância e discussão dentro da escola se faz necessária para que os alunos desvendem e recebam criticamente esse meio de comunicação. Atualmente é consenso que o cinema deve entrar na escola, contudo, ele dificilmente entra como assunto em si mesmo, mas como uma possibilidade advinda da mídia como meio de complementar, ilustrar ou problematizar assuntos decorrentes dos conteúdos programáticos. É o que aponta Mogadouro quando enfatiza que:

> [...] é comum nos escritos de vários estudiosos do tema a acusação de que a escola "didatiza" o cinema, tirando do cinema sua essência artística. A eterna acusação feita à escola é de que o cinema está presente na educação apenas como "ilustração" do conteúdo das aulas. Também achamos que muitas vezes o cinema se comporta de forma "rebelde", porque seu tempo não é o da aula, a abordagem do tema do filme nem sempre se "encaixa" no conteúdo da disciplina e a recepção por parte dos alunos nem sempre tem o resultado esperado. Trata-se de um relacionamento difícil, porque ambos têm naturezas diversas... (MOGADOURO, p. 15, 2011)

Apesar do fácil acesso aos filmes, o que acontece de modo distinto quando se trata do acesso a pinturas e esculturas onde o original costuma estar distante da realidade do aluno. Abordar produções cinematográficas enquanto meio de Arte, de fruição e aprendizagem em si próprio, na escola, ainda é um desafio. De maneira oposta, o mais comum é a chamada "didatização" do cinema, nesse sentido Mogadouro afirma:

> O paradigma que entende o cinema educativo como produto regulado pelas instituições escolares, pelas autoridades, que deve apresentar um conteúdo indiscutivelmente edificante e transmissor de informações úteis à formação escolar é ainda uma visão bastante forte no âmbito docente. Em coerência com esse paradigma tradicionalista, percebemos, em muitos depoimentos de professores e diretores a necessidade de justificar a exibição de um filme, para que ele 'caiba' na grade curricular, optando preferencialmente pelo documentário 'que tenha um compromisso com a realidade'. (MOGADOURO. 2015, p. 77)

Trazer o cinema apenas enquanto conteúdo é herança de uma metodologia tradicional, que frequentemente se afasta do cotidiano discente e não o seduz ao aprendizado. Todavia, a natureza dessa mídia nem sempre obedece ao conteúdo estipulado pelo professor, gerando discussões e percepções que levam os alunos além do que pode ser tencionado.

A precária disponibilização de recursos tecnológicos e a dificuldade na alfabetização digital, são obstáculos enfrentados pelos educadores, que dificultam a ascensão do cinema na escola e levam os recursos audiovisuais para escanteio. Entretanto, o problema mais grave se estabelece quando o filme não passa de um meio de camuflar a falta de professor ou de

planejamento, reduzindo dessa maneira seu caráter pedagógico ao tratá-lo como simples distração à turma e construindo preconceitos contra o audiovisual.

Dar ao aluno repertório cultural em artes plásticas, música, literatura ou teatro é tão importante quanto oferecer repertório de cinema, no entanto apesar de esses outros campos já estarem estabelecidos enquanto currículo, o cinema recorrentemente aparece na qualidade de muleta. Do mesmo modo, é equivocado trabalhar o repertório audiovisual do aluno e não levá-lo à produção e vice-versa, já que ambos são importantes para o seu desenvolvimento. Sendo que as aprendizagens abarcadas pelo cinema ultrapassam os conteúdos escolares, para Mogadouro:

> [...] o cinema pode ter um papel altamente educativo. Se assumido pela educação formal, é um grande aliado na educação humanista e cidadã. A partir da assistência e discussão sobre as obras do cinema, é possível desenvolver a construção da subjetividade, praticar a dialogicidade e interdisciplinaridade. (MOGRADOURO, 2011, p. 33)

Os temas que um filme aborda, geralmente assumem caráter moral. Ele é capaz de nos mostrar perspectivas novas e mesmo que não tenhamos a oportunidade de vivenciá-las, ao final de um filme, a necessidade de discussão é fervescente, pois por ser reflexo da vida não pode se fechar em matérias únicas, podendo se estabelecer como ponto de partida para a interdisciplinaridade. A compreensão do filme pelo aluno/espectador é resultado da transposição entre os elementos do filme e as imagens mentais já construídas, sendo que quando ele consegue estabelecer mais ligações costuma se identificar mais com a narrativa fílmica, daí a necessidade de introduzir o aluno na discussão de cinema a partir de características comuns a ele, para assim gradativamente mostrar outras possibilidades.

A COR NO CINEMA

O uso da cor no cinema existe desde o seu princípio com Méliès, que pintava artesanalmente *frame* a *frame*, conforme os filmes foram ficando mais compridos essa técnica tornou-se inviável. Depois foi criado o método de tintagem, onde a película era tingida de cores uniformes, onde cada cor simbolizava um momento do filme, como a noite, a alucinação ou a memória, um exemplo de filme que utiliza essa técnica é *O Gabinete do Dr. Caligari*, dirigido por Robert Wiene durante o expressionismo alemão. Em 1930, a empresa *technicolor* criou uma película com três cores, o que deixava a imagem mais realista, sendo que nas próximas décadas os musicais ganham destaque com cores marcantes. (STAMATO, STAFFA, VON ZEIDLER, 2011).

Além de fenômenos físicos ou químicos, as cores são importantes símbolos na linguagem visual, pois adquirem grande influência no cérebro humano, sendo capazes de influenciar nossas atitudes e percepções. De acordo com as supracitadas autoras:

> Possuindo assim esse enorme campo de significados, as cores são as maiores armas do cinema moderno quando se trata da construção de atmosferas, devido a sua grande exposição de símbolos sem precisar atuar no campo da fala do ator ou de suas ações. Sua eficiência provém da sua capacidade inata de estar em um objeto e fazer dele algo mais do que um simples instrumento da cena. (STAMATO, STAFFA, VON ZEIDLER, p. 7 e 8, 2011)

O campo de significados que as cores abarcam é um meio de potencializar os significados das cenas, reafirmando os trabalhos dos atores, roteiristas e diretores. Desse modo elas chegam a se tornar parte da própria narrativa fílmica, ganhando destaque tanto na composição do cenário quanto no figurino, na iluminação ou na correção de cores final. É evidente que as cores nos remetem a diferentes sensações, podemos observar as mais comuns conforme a seguinte tabela:

Vermelho	Amor, paixão, força, vitória, liderança/ Raiva, sangue, agressividade
Laranja	Coragem, gentileza, otimismo.
Amarelo	Luz, energia, calor, prosperidade, alegria.
Verde	Esperança, vida, saúde, fartura, fertilidade, crescimento, renovação.
Azul	Sonhos, tranquilidade, ternura, intelecto, paz de espírito.
Roxo	Magia, intuição, espiritualidade, dignidade, respeito, nobreza.
Preto	Melancolia, mal, luto, morte / Sobriedade, sofisticação.
Branco	Sinceridade, infância, divindade, paz.

Tabela 1 –SANTOS, 2000.

Mas essas sensações não se repetem em todas as pessoas, de acordo com Bystrina (1989, p. 80-94) a influência das cores no ser humano depende de fatores biológicos, linguísticos e sociais. Biológicos, porque temos diferentes quantidades de células sensoriais para cada cor em nosso organismo, enquanto 64% deles são para a cor vermelha e apenas 2% são para a cor azul, por isso placas de atenção e urgência costumam ter a cor vermelha, pois elas são as mais rapidamente percebidas pelos nossos olhos. Linguística porque é evidente que o homem só consegue ver aquilo que consegue nomear e a percepção de cores do homem depende das classificações de cores definidas em sua língua, como exemplo temos os berinmos de Papua-Nova Guiné, na Oceania, onde a palavra *nol* corresponde ao que conhecemos como verde, azul e roxo, assim eles não conseguem distinguir essas cores, do mesmo modo, habitantes de regiões áticas conseguem distinguir diferentes matizes de branco com maior facilidade, pois tem palavras específicas para cada uma. E culturais, pois dependendo da região do mundo da qual estamos falando as simbologias históricas das cores mudam de papel, por exemplo, enquanto no Brasil enxergamos o preto como símbolo de morte relacionando-o a escuridão, no Egito ele remete ao nascimento e à ressurreição, pois é relacionado ao solo escuro e fértil em torno do rio Nilo.

A partir disso, a importância de o filme ser uma produção nacional se vê potencializada, pois as escolhas cromáticas a ele associadas remetem ao nosso contexto sociocultural e consequentemente à nossa percepção acerca das cores. É também relevante exaltar a produção audiovisual brasileira ao aluno, pois sua divulgação é fundamental para a garantia de sua crescente produção.

A PROPOSTA

A produção iniciou em 2012, com a série "D.P.A – Detetives do Prédio Azul", dirigida por André Péllens, devido ao grande sucesso entre o público infanto-juvenil a série prosseguiu e hoje já está na 10ª temporada[3], chegando a quase duzentos episódios. Após a estreia da 8ª temporada, foi anunciado um longa metragem para o cinema (figura 1), a partir de um livro homônimo publicado em 2014 e escrito pela roteirista de todas as adaptações da série, Flavia Lins e Silva, com ideia era desafiar as fronteiras do prédio azul, pois até então todas as aventuras ocorriam dentro desse espaço. Tendo um resultado aclamado pela crítica que recebeu a premiação de melhor filme infantil pela Associação Brasileira de Críticos de Arte (APCA) e já tem confirmação de continuidade com um segundo longa, previsto para 2019. Aqui escolhemos focar no longa metragem, mas também podem ser escolhidos episódios ou esquetes para serem utilizados em sala de aula, ambos cativam o público facilmente, o que compreende seu consequente sucesso e determina uma das justificativas de sua escolha como proposta didática, afinal, a predisposição do público é um grande passo inicial para a aprendizagem.

Somos bombardeados por imagens e se não houver uma educação visual a criticidade sobre elas é enfraquecida, por isso se faz necessária à discussão das mais diversas manifestações visuais e audiovisuais na escola. O papel do professor de artes na contemporaneidade vai além de desenvolver atividades técnicas com os alunos ou de mostrar obras e artistas a eles, mas tem o compromisso de alfabetizar o aluno diante de um mundo de imagens, sejam obras de arte, videoclipes, propagandas ou comerciais (HERNANDEZ, 2000). É importante mostrar aos discentes como imagens podem conter muito mais informações do que aquelas que eles enxergam em um passar de olhos, aproximando-os de figuras que antes pareciam pertencer a outro mundo, dando a elas significado.

Figura 1: Disponível em:< http://globofilmes.globo.com/noticia/dpa-filme/>.

---

3 Nas duas últimas temporadas a série passou a ser dirigida por Viviane Jundi.

A metodologia proposta entra em consonância com a abordagem triangular de Ana Mae Barbosa, onde contextualização, fruição e produção adquirem igual importância. No primeiro momento discutiremos sobre como o filme reflete a sociedade atual e sobre qual o papel do cinema nacional atualmente, após da atividade introdutória, partiremos para a sessão cinematográfica e concluiremos com produções e discussão dos resultados.

O foco será a percepção de cores no cinema sendo que o potencial de abordagem cromática desse filme está presente já em seu título "D.P.A. – Detetives do Prédio Azul", onde a cor aparece enquanto característica de identificação do lugar onde moram os pequenos detetives (figura 2), nesse momento é possível estabelecer uma discussão acerca da simbologia que a cor e a arquitetura do prédio carregam e talvez ainda, sobre qual seria o impacto de outras cores do prédio para a história. O que fariam esses amigos se morassem em um arranha-céu vermelho? Ou em um condomínio de casas com bolinhas amarelas? São questões e proposições que poderiam estimular a imaginação das crianças a criar novas histórias.

Figura 2: KOGUT, 2013.

O traje dos pequenos segue as cores primárias de luz[4], conteúdo que pode ser abordado em sala de aula, através de experimentos com lâmpadas (ou lanternas com papel celofane) onde poderão ser realizadas as misturas de cores ou a observação da influência da luz no modo como enxergamos as cores. Um momento de investigação para os pequenos e de imersão interdisciplinar, afinal são conhecimentos que dependem de diferentes áreas de conhecimento.

A partir desse estudo o professor poderá partir para uma discussão psicológica das cores, conversando sobre as emoções que cada uma das cores passa para nós, onde cada cor é comum e o que elas significam. A partir disso seria interessante que os alunos assistissem ao filme e,

4 Vermelho, verde e azul.

a cada figurino de cada personagem, tentassem investigar as características psicológicas dele apenas por meio de seu vestuário. Afinal o trabalho que vemos no filme é de grande refinação estética, o que é evidenciado na cena inicial de uma festa onde os figurinos coloridos dos bruxos dialogam coerentemente com suas personalidades mágicas (figura 3).

Figuras 3, 4 5 e 6: Disponível em: < https://youtu.be/OQAvlcIi_YA>.

Em filmes infantis, estereótipos de cores costumam ser reforçados, para que as crianças consigam separar com maior facilidade o bem do mal e distinguir qual comportamento devem seguir. Analisar as cores dos trajes dos personagens será uma missão que pode introduzir o estudo de cores no cinema aos pequenos, ampliando seus horizontes e evidenciando pontos importantes sobre o processo de produção de um filme, para que ele eles percebam que nada está ali sem que haja propósito. Outro ponto que pode ser passado para os alunos é sobre a escolha de cores das cenas de um filme, um dos momentos onde isso fica evidente é quando as crianças são sequestradas, mesmo aparecendo dois ambientes nesse momento, ambos se mostram muito diferentes do resto do longa metragem, são ambientes mais escuros e sóbrios que mudam o clima do filme (figura 4).

Figura 4: O sequestro

A partir desses estudos e discussões chega a hora de criar. Proponho que as crianças se reúnam em trios, determinem que tipo de personagens eles poderiam ser em um filme (princesas, bandidos, ninjas, heróis, monstros...) e em que tipo de prédio esses personagens devem habitar, a partir disso eles devem escolher suas características principais e determinar quais serão as cores que lhe representam. A proposta se ampliaria com a seleção, em casa, de trajes que seriam trazidos para a escola, com o intuito de gravar um vídeo de apresentação dos personagens, o que será exibido em sala de aula. Todas essas propostas são flexíveis, devendo ser analisadas e alteradas de acordo com os recursos didáticos disponíveis e o perfil da turma.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir desse artigo podemos perceber como o cinema se insere dentro da escola atual, uma mídia que enfrenta muitos desafios, sendo o maior deles o de abordar o filme enquanto obra de arte, sem que sua justificação se valha de um processo ilustrativo. A partir disso ressaltamos a influência que as cores exercem em nós psicologicamente e consequentemente suas influências para a percepção cinematográfica, o que foi evidenciado a partir da obra "D.P.A. – Detetives do Prédio Azul", uma produção nacional que faz sucesso entre o público infanto-juvenil e tem grande potencial simbólico, especialmente quando falamos em cores. Além de mostrar às crianças o trabalho envolvido por trás das câmeras, visamos enriquecer o repertório simbólico

dos alunos e proporcionar-lhes uma experiência de criação fílmica.

Essa é uma proposta de introdução dos alunos à discussão acerca da psicologia das cores no cinema, entendendo primeiramente como o círculo cromático pode ser utilizado em nosso cotidiano, para que, a partir daí eles descubram sua importância na construção fílmica. Discutir sobre imagens do dia a dia de nossos alunos se faz necessário por ser um meio de aguçar a criatividade em relação aos conteúdos que recebem. Afinal, nossas crianças costumam estar imersas no conteúdo audiovisual e tendem a aceitar grande parte do que está no botão de próximo em plataformas de vídeo. Com exercícios como esse, elas passam a entender e valorizar o trabalho que envolve a construção de um filme, e ainda podem ser instigadas a aprofundar questões acerca de processos criativos, elemento vital para uma educação sensível.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, A. M. **A imagem no ensino da Arte.** São Paulo: Perspectiva. 2007.

BYSTRINA, I. **Semiotik der Kultur.** CodesTübingen: Stauffenburg,1989.

CARRIÈRE, J-C. **A Linguagem Secreta do Cinema.** 1. ed. Rio de Janeiro: Especial. Nova Fronteira, 2006.

EBERT, C. **Cor e Cinemografia.** Disponível em: <http://www.abcine.org.br/artigos/?id=114&/cor-e-cinematografia>. Data de acesso: 20 de jul. de 2018.

FILMES E SÉRIES HD DUBLADO. **DPA detetives do prédio azul.** Disponível em: <https://youtu.be/OQAvlcIi_YA>. Data de acesso: 20 de jul. de 2018.

HERNÁNDEZ, F. **Cultura Visual, mudança educativa e projeto de trabalho.** Porto Alegre: Artmed, 2000.

LEITE, M. **Linguagem afeta a percepção das cores.** Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ciencia/fe18039901.htm>. Data de acesso: 02 de set. de 2018.

MOGADOURO, C. **Educomunicação e escola:** O cinema como mediação possível (desafios, práticas e proposta).

SANTOS, S. E. T. **Psicologia das cores.** Disponível em: <http://www.ceap.br/material/MAT19082011191850.pdf>. Data de acesso: 02 de set. de 2018.

STAMATO, A. B. T.; STAFFA, G. e VON ZEIDLER, J. P. **A Influência das Cores na Construção Audiovisual.** Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/sudeste2013/resumos/R38-1304-1.pdf>. Data de acesso: 23 de jul. de 2018.

Associação Brasileira de Críticos de Arte. Disponível em: <https://tv-premiacoes-artisticas.

webnode.com/pr%C3%AAmios-nacionais/apca/>. Data de acesso: 03 de set. de 2018.

Detetives do prédio azul. Disponível em: <http://globofilmes.globo.com/noticia/dpa-filme/>. Data de acesso: 07 de set. de 2018.

KOGUT, P. **Detetives do prédio azul terá episódio especial de natal.** Disponível em: <https://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/noticia/2013/12/detetives-do-predio-azul-tera-episodio-especial-de-natal.html>. Data de acesso: 02 de set. de 2018.

Entenda a Psicologia e o Significado das Cores. Disponível em: <http://pobredesigner.com/psicologia-das-cores/>. Data de acesso: 02 de set. de 2018.

VIVÊNCIAS E CONVIVÊNCIAS +60: O DIÁLOGO ENTRE GERAÇÕES MEDIADO PELO CINEMA

SILVA, Gabriel Philippini Ferreira Borges da[1]
SOARES, Sabrina[2]
GASPAROTO, Julia[3]
STECZ, Solange Straube[4]

RESUMO: O mercado de exibição cinematrográfica no Brasil sofreu grandes mudanças desde o auge das chanchadas nos anos 50. O reflexo disso é uma diferença enorme na forma de consumir cinema das gerações do período pré-Militar e do período pós-Collor. O projeto "Vivências e Convivências +60" ligado ao Laboratório de Cinema e Educação da Unespar – Campus de Curitiba II, desenvolvido em parceria com a Fundação Cultural de Curitiba e coordenado pela professora Solange Stecz se propõe a estabelecer, através da realização de sessões de cinema com mediação, um diálogo entre essas gerações. O projeto promoveu, no primeiro semestre de 2018, encontros entre uma plateia composta por idosos dos núcleos comunitários de Curitiba e mediadores jovens, estagiários do curso de Cinema e Audiovisual da Unespar. Com exibições de filmes brasileiros de diferentes épocas, mas que convergiam em temas por apresentarem figuras ou costumes de outrora, foi possível tomar contato com a visão de mundo, as experiências e as vivências dos espectadores em relação aos personagens, culturas, paisagens e assuntos retratados ali. O projeto também permitiu observar como os idosos entendiam e captavam o conteúdo e as mensagens inseridas nos filmes e, sobretudo, proporcionou-os um momento de lazer e cultura.

PALAVRAS-CHAVE: Educação. Cinema com mediação. Idosos. Cultura.

1 – DA INTRODUÇÃO

Desde o auge da arrecadação, distribuição e alcance das chanchadas e dos grandes estúdios nacionais nos anos 50, em muito mudou o mercado de consumo audiovisual e cinematográfico no país. Novos modos de produção, espaços de exibição, o fim dos grandes estúdios, os grandes projetos de polos de cinema, todos mudaram a indústria e o jeito de se pensar cinema no Brasil.

Já a partir da vinda e disseminação da televisão no país e tanto por culpa da censura e das restrições à produção durante a Ditadura Civil-militar quanto pelo desaparecimento dos cinemas de rua no país a partir dos anos 90, também a forma como o brasileiro assiste filmes e vai ao cinema tem mudado radicalmente.

O reflexo disso é uma diferença enorme na forma de consumir cinema e no tipo de cinema que é consumindo pelas gerações do período pré-Militar e do período pós-Collor. Seja pela ascensão dos Cineplex e das redes exibidoras americanas durante a Retomada (e logo, mediante mais descasos governamentais, consequente desvalorização da exibição de filmes nacionais): citamos aqui, como um exemplo, a expansão da rede Cinemark em território nacional como descrita por André Gatti em sua tese.

---

1 Graduando em Cinema e Audiovisual, Unespar – Campus de Curitiba II, gpfbsilva@gmail.com.
2 Graduanda em Cinema e Audiovisual, Unespar – Campus de Curitiba II, sabrinatrntm@gmail.com
3 Graduanda em Cinema e Audiovisual, Unespar – Campus de Curitiba II, juliagasparoto@gmail.com
4 Dra. em Educação. Professora do Curso de Cinema e Audiovisual da Unespar – Campus de Curitiba II. Coordenadora do Laboratório de Cinema e Educação – LabEducine, labeducine@gmail.com.

> O que se constatou é que em 2002, a Cinemark já era a empresa de exibição cinematográfica em atividade no Brasil com o maior número de salas, posição galgada em apenas 5 anos de atividade. (GATTI, 2005)

Seja ainda pelo fechamento da grande maioria dos cinemas de rua e consequente elitização do espaço de exibição cinematográfica, restringindo as salas aos shopping centers (muito por culpa também dos Cineplex) como ainda descrito por Gatti:

> Estas salas, que economicamente se tornaram deficitárias, vieram a perder o seu espaço nos grandes centros urbanos brasileiros. O shopping center tornou-se o pólo atrativo do entretenimento de massa e por tabela do público de salas de cinema, não, necessariamente, cinéfilo. (GATTI, 2005)

Ou também, seja pela negligência do poder público tendo em vista o processo de extinção desses cinemas, como já apontado em artigo no portal Cinema em Cena.[5]

> E quem são os responsáveis pelo fim dos cinemas de rua? Andrade e Olivotto concordam que a falta de intervenção do poder público é um dos principais fatores, como afirma o diretor do Belas Artes: "É o maior dos problemas. Acho que faltou completa visão do poder público com relação à importância do cinema na estruturação da cultura de um povo, de um país, de uma nação. O Brasil teve um fechamento das salas do interior porque o cinema foi invadido pela televisão, filme na TV e depois na TV a cabo, e não teve poder público que incentivasse". E completa: "O Brasil hoje sofre as consequências de um investimento exagerado e maciço na produção e de uma falta de atenção às salas de exibição". (CINEMA EM CENA, 2012)

As salas de cinema tornaram-se local, praticamente, exclusivo para uma pequena parte da população que poderia bancar a ida a esses espaços.

Nesse contexto, ações públicas se mostram necessárias para nova disseminação do cinema e da cultura, em um resgate ao cinema como local de lazer, de certa forma perdido após os anos 90.

O cinema tornou-se local de difícil acesso para grande parte da população e, principalmente, tomando em conta uma população que sobrevive, a maioria, em função de uma aposentadoria pública – os idosos – as salas de cinema tornaram-se quando não local de ida anual, um local exterior com o qual não mais se tem o contato.

No Paraná, a população de idosos representava 6,8% da população total do Estado em 1991, e aumentou para 11,2% em 2010 (1.316.554 pessoas).

Os desafios trazidos pelo envelhecimento da população têm diversas dimensões, dificuldades e complexidades, mas nada é mais justo do que garantir ao idoso uma boa qualidade de vida.

---

5 Disponível no link: http://cinemaemcena.cartacapital.com.br/coluna/ler/762/a-quase-extinção-dos-cinemas-de-rua-no-país-e-seus-impactos-culturais

E qualidade de vida não se resume apenas a ter saúde. É preciso, além disso, continuar ativo mental, física e culturalmente, fazer novas amizades e conviver em sociedade. O cinema e a arte em geral são atividades ideais nesse sentido.

Assim, o projeto "Vivências e Convivências 60+" da Fundação Cultural de Curitiba visa (re)estabelecer esse contato do idoso com as produções artísticas.

> O programa da FCC oferece ao público idoso oficinas de arte e cultura, visitas mediadas ao centro histórico, participação nos projetos "Alimentando com Música" e "Cinema com mediação", entre outras atividades. Em 2017, houve um total de 2.200 participações em ações nas diversas linguagens artísticas trabalhadas – artes visuais, patrimônio, audiovisual, circo, dança, música e teatro. (CURITIBA, 2018)

Dentro de todas essas possibilidades, destaquemos o audiovisual.

Frequentar o cinema é uma atividade simples e prazerosa, que estimula a reflexão e o convívio, além de ser um poderoso instrumento de transmissão de conhecimento e cultura.

Partindo desse pressuposto, no espaço do Vivências, o "Cinema com Mediação", ligado ao Laboratório de Cinema e Educação (LabEducine) da Unespar – Campus de Curitiba II, desenvolvido em parceria com a Fundação Cultural de Curitiba e coordenado pela professora Solange Stecz, se propõe a estabelecer, através da realização de sessões de cinema em espaço popular um diálogo entre gerações, entre idosos e mediadores jovens, estagiários do curso de Cinema e Audiovisual da Unespar e, é claro, desenvolver uma nova oportunidade de lazer a esses espectadores.

2- DE DETERMINAÇÕES PRÁTICAS DO PROJETO

Como outros projetos do laboratório, o "Cinema com Mediação" entende-se como um projeto de formação de plateia, pensando a formação como "o processo de sensibilização, integração e compreensão dos espectadores frente ao universo da produção artística". Conforme descrito no site do laboratório :

> Um projeto de formação de plateia se insere em uma discussão mais ampla que é a função pública da arte e o papel social do artista. A formação de público é um dos aspectos da questão que, em geral, é citado quando a discussão é a do acesso às linguagens artísticas e está vinculada à democratização. Em aberto fica a dúvida se estamos nos referindo à formação humana do público ou a formação de plateias que subsidiam setores produtivos. E que distinção é essa? Basicamente a reflexão se "formamos" a plateia para o consumo da sociedade de massa ou oferecemos o produto cultural,como oportunidade do acesso à arte audiovisual (cinema), através de exibições de filmes, fornecidas gratuitamente. E principalmente como fruição.A proposta deste projeto é bastante simples: Oferecer momentos de lazer à idosos dos projetos sociais da Prefeitura Municipal de Curitiba com acesso também à comunidade.

No projeto, a Unespar (através do LabEducine) se compromete a escolher os filmes e comentá-los com a plateia. Estudantes do Curso de Cinema e Audiovisual do Campus de Curitiba II/FAP, membros do laboratório, são encarregados de fazer a curadoria e analisar os

filmes visando o debate após cada sessão. A Fundação Cultural, por sua vez, acessa os serviços de atendimento à população idosa, executados pela Fundação de Ação Social (FAS) de Curitiba e pela Rede Socioassistencial, organizados conforme os níveis de proteção social do Sistema Único da Assistência Social – SUAS, providencia o transporte das pessoas idosas e garante a infraestrutura de exibição e divulgação. Além de fornecer também o espaço para as sessões: a sala de cinema do Cine Guarani, localizado no bairro Portão em Curitiba.

Em cada sessão são esperadas cerca de 120 pessoas, idosos e funcionários dos núcleos da Fundação Cultural.

Deste modo, o projeto foi iniciado em julho de 2017, com monitoria da estudante Yasmin Rahmeier que também realizou a curadoria dos filmes e a realização da programação de 2018. Atualmente, o projeto conta com a monitoria dos estudantes Gabriel Philippini Ferreira Borges da Silva, Sabrina Soares e Julia Gasparoto.

3 – DA ESTREIA

No dia 20 de abril de 2018, o Vivências e Convivências abriu a temporada 2018 do "Cinema com Mediação" com a exibição do filme *Hip-Hop-eration* (Bryan Evans , 2014). Uma plateia composta por pessoas com mais de 60 anos, vibrantes e empolgadas, e pela equipe da embaixada da Nova Zelândia (país de origem do filme) acompanhou a sessão que inaugurou a série de encontros que se repetiria durante o ano.

A exibição do filme, que mostra trajetória de um grupo de idosos se aventurando com muita energia, alegria e coragem para participar do campeonato mundial de Hip Hop em Las Vegas, foi acompanhada pela apresentação dos MC's Lauro Kalil Moreira Júnior e Rafael Henrique Nascimento da Silva, da Regional Boqueirão, conforme demonstrado na figura 1.

Em sua primeira sessão, o projeto foi muito bem recebido, a sala lotada de idosos trouxe à tona diversos depoimentos empolgados com a oportunidade, como descrito em matéria da Agência de Notícias da Prefeitura de Curitiba:

> Saindo do cinema com um sorriso no rosto, a dona de casa Ivonete Carvalho dos Santos, da Regional CIC, disse que assistir ao documentário foi inspirador. "Eu achei o filme lindo. Ele nos mostra que a idade não é um empecilho, que sempre precisamos acreditar em nós mesmos. Confesso que até me deu vontade de dançar", revelou. (CURITIBA, 2018)

O resultado positivo deu-se muito devido à natureza do projeto. O convite aos idosos para a sessão com mediação também era um convite ao entretenimento, um convite a uma atividade divertida e diferente e como já assinalava o aposentado Geraldo Gaher, em mesma reportagem da agência de notícias da Prefeitura, muito se deu pelo tom do filme.

> "Foi muito bonito. O programa é muito bem preparado e muito organizado. A temática do filme é muito boa, pois mostrou pessoas de idade lutando pela sobrevivência da vida, tendo seus afazeres domésticos e familiares", destacou. (CURITIBA, 2018)

Figura 1. Foto tirada na primeira sessão do projeto

Figura 2: Foto tirada na mesma sessão do projeto

4 – SOBRE A PROGRAMAÇÃO

O projeto promoveu, então, no primeiro semestre de 2018, encontros entre uma plateia composta por idosos dos núcleos comunitários de Curitiba e mediadores jovens, estagiários do curso de Cinema da Unespar.durante apresentação de grupo de rap da região.

À exceção da primeira sessão (especial com a presença da embaixada da Nova Zelândia), o projeto contou com exibições de filmes nacionais que traziam temas de outrora, da época em que aqueles espectadores viviam sua juventude, filmes que dialogavam com as experiências de vida dos idosos.

Dessa forma, integravam a programação, os filmes: Hip Hop-Eration (Bryn Evans,2014), Rico ri à Toa (Roberto Farias, 1957), Belarmino e Gabriela (Geraldo Pioli, 2007), O Lamparina (Glauco Mirko Laurelli, 1964), A Marvada Carne (André Klotzel, 1985), Sinhá Moça (Tom Payne, Oswaldo Sampaio, 1953) Vida de Menina (Helena Solberg, 2003), Ivan – De volta para o passado (Guto Pasko, 2011), A Baronesa Transviada (Watson Macedo, 1957).

Todos filmes de certa forma "leves" e transparentes a seu modo. Deu-se na curadoria uma preocupação em escolher filmes acessíveis e que pudessem envolver o espectador em sua narrativa. E cada um o fez por sua razão específica: seja pela memória afetiva da figura de Mazzaropi, protagonista de O Lamparina, ou seja pela lembrança das músicas de Belarmino e Gabriela.

Também através dessa programação, foi possível tomar contato com a visão de mundo e as vivências dos espectadores em relação aos personagens, culturas, paisagens e assuntos retratados nos diferentes filmes.

Figura 3: Cartaz de promoção do evento

Figura 4: Imagem do filme A Marvada Carne de André Klotzel

Encontrando paralelos com sua infância e adolescência no meio rural após a exibição de O Lamparina (Glauco Mirko Laurelli, 1964) ou recobrando memórias de idas ao cinema na época das chanchadas após a exibição de Rico Ri à Toa (Roberto Farias, 1957), os idosos expunham suas experiências de vida e contavam durante os debates e conversas com os mediadores, como se relacionaram com a obra, o que sentiram ao vê-la e como ela os havia tocado.

5 – DE IDOSOS E RELAÇÕES COM ELES

Após o encarecimento e a elitização do mercado de distribuição cinematográfica, o ato de ir ao cinema já não é mais tão comum na vida do idoso. Muitas vezes privados de voltar aos

cinemas, os idosos, ao tomarem contato com as obras, automaticamente se transportavam para aqueles mundos ficcionais. O projeto permitiu a eles retomar, mesmo que em parte, o contato com a produção cinematográfica.

Um contato, este, não só simplesmente com a produção cinematográfica, mas um contato com a produção cinematográfica brasileira, com a qual a plateia se viu distante por tanto tempo devido à sua baixa repercussão na grande mídia.

O audiovisual, muitas vezes, restrito à TV ganhava aqui o bônus do espaço do cinema. A sala escura, os alto-falantes potentes. A imersão era completamente diferente, o ambiente gregário da sala de cinema evoca uma série de outras emoções.

E foi possível constatar isso nos relatos dos espectadores, onde muitos contavam não ir a uma sala de cinema há anos, mesmo tendo frequentado assiduamente as matinês e as diversas salas de cinema na juventude.

Os idosos relatavam como haviam se conectado com a obra e com as imagens. A relação do realismo do cinema (e a curadoria muito se insere aqui ao escolher filmes mais transparentes para o projeto) com a construção da memória dos idosos evoca teoria ontológica da imagem fotográfica de Bazin.

Sendo a imagem cinematográfica a "consecução no tempo da objetividade fotográfica (…). Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem da duração delas, como que uma múmia da mutação" (BAZIN, 1985), a identificação do espectador com a imagem é profunda e o remete, na objetividade, à sua própria realidade e, principalmente, a construção que ele faz de sua realidade e, logo, consequentemente à sua memória.

Vemos a teoria refletida na prática em casos como o da sessão de A marvada carne, onde muitos dos espectadores contaram de sua infância e juventude em casas de pau-a-pique como a que havia sido construída em uma das sequências do filme.

Exemplos como esse se repetem na maior parte das exibições. Desde a senhora que trabalhara em um dos programas de auditório de Belarmino e Gabriela até o senhor que morara perto da família de Mazzaropi.

A relação de confiança criada com eles traz uma abertura para esses diálogos. Alguns chegam tímidos, prontos para uma experiência unilateral (típica da televisão, meio ao qual tanto se acostumaram) onde sentados em seus lugares apenas receberiam a mensagem da tela, sem gerar conteúdo a partir de sua experiência. Mas, logo, eram recebidos com uma memória significante, que, através do debate mediado pelos alunos da Unespar após a sessão, era recobrada e podia ser compartilhada, tanto no coletivo – enquanto o debate estava acontecendo – quanto no privado, quando após a conversa, vão abraçar e agradecer aos mediadores pela experiência.

O relato, a confiança e o dividir experiências com esses idosos não tem preço.

6 – DE UM FIM

Em suma, o Cinema com Mediação permitiu aos mediadores observar como os idosos entendiam e captavam o conteúdo e as mensagens inseridas nos filmes. Como a linguagem cinematográfica passava por eles e como um "comportamento recatado", que se instaura nas salas de cinema após a criação dos Cineplex, aqui dá lugar a um comportamento muito mais ativo do espectador em relação ao filme. O idoso interage com a tela, projeta-se na imagem e "vive" o filme.

Além, é claro, do projeto ser uma oportunidade incrível dos mediadores aprenderem com os idosos, com as perspectivas diferentes e refletirem sobre a nossa relação com o outro.

Vinculado ao LabEducine, o Vivências e Convivências 60+: Cinema com Mediação é um projeto de extensão muito rico. Um projeto que mesmo com uma proposta muito simples: "oferecer momentos de lazer à idosos dos projetos sociais da Prefeitura Municipal de Curitiba com acesso também à comunidade" consegue proporcionar um diálogo, uma troca de experiências, vivências e convivências entre mediadores e espectadores.

Possibilitar aos idosos o acesso à produção cinematográfica brasileira e proporcionar a eles um momento de cultura e diversão, foi uma ação extremamente frutífera e, com a continuidade do projeto, espera-se alcançar ainda mais espectadores e cada vez mais aumentar as vozes nesse diálogo.

REFERÊNCIAS

A BARONESA Transviada. Direção de Watson Macedo, 1957. Brasil Vita Filmes, Watson Macedo Produções Cinematográficas. DVD (100 min)

A MARVADA Carne. Direção de André Klotzel, 1985. SuperFilmes, Tatu Filmes. DVD (77 min)

BAZIN, André. Ontologia da Imagem Fotográfica In: O que é o cinema. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BELARMINO e Gabriela. Direção de Geraldo Pioli,2007. DVD (87 min)

BRASIL. Ministério da Previdência e Assistência Social. Idosos: problemas e cuidados básicos. Brasília, 1999.

CURITIBA, Agência de Notícias da Prefeitura. Idosos vão dançar hip-hop no Cine Guarani no Portão Cultural. Acessado em: 15/10/2018. Disponível em: https://www.curitiba.pr.gov.br/noticias/idosos-vao-dancar-hip-hop-no-cine-guarani-no-portao-cultural-nesta-sexta/45807

CURITIBA, Agência de Notícias da Prefeitura. Idosos vão dançar hip-hop no Cine Guarani no Portão Cultural. Acessado em: 15/10/2018. Disponível em: http://www.curitiba.pr.gov.br/noticias/idosos-participam-de-abertura-da-temporada-de-cinema-com-mediacao/45841

GATTI, Andre Piero. Distribuição e exibição na indústria cinematográfica brasileira (1993-2003). 2005. 357 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, SP. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/284789/1/Gatti_AndrePiero_D.pdf. Acesso em: 05/08/2018

HIP-HOP Eration (Operação Hip-Hop). Direção de Bryn Evans,2014. Inkubator. Blu-Ray (93 min)

IVAN – De Volta para o Passado. Direção de Guto Pasko, 2011. GP7 Cinema. DVD (109 min)

O LAMPARINA. Direção de Glauco Mirko Laurelli, 1964. PAM Filmes. DVD (104 min)

PARANÁ. Secretaria da Família e Desenvolvimento Social. Conselho Estadual dos direitos do idoso. O idoso no Paraná. Disponível em: http://www.cedi.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=2 . Acesso em 29/08/2018.

RICO Ri à Toa. Direção de Roberto Farias,1957. Brasil Vita Filmes. DVD (98 min)

SINHÁ Moça. Direção de Tom Payne e Oswaldo Sampaio, 1953. Vera Cruz Studios. DVD (120 min)

VIDA de Menina. Direção de Helena Solberg, 2003. Raccord Produções, Radiante Filmes DVD (101 min)

O USO DE CINEMA COMO RECURSO METODOLÓGICO NO ENSINO DE CIÊNCIAS.

HOLLEBEN, India Mara Aparecida Dalavia de Souza[1]
OLIVEIRA, Adriane Dall'Acqua de [2]

RESUMO: O acesso a diferentes recursos tecnológicos e mediáticos permite cada vez mais a utilização de propostas metodológicas para aproximar o ensino destes. O cinema, apesar de ser bastante frequentado pela população em geral, ainda é distante de alunos de escolas da periferia, podendo ser grande potencial didático a ser utilizado no processo de ensino e aprendizagem. O artigo tem como objetivo apresentar uma experiência de saída de campo ao cinema - com alunos de 6º e 7º ano, da Rede Estadual de Ensino Fundamental em Ponta Grossa - PR - e discutir alguns procedimentos metodológicos de como usar essa ferramenta no ensino de Ciências, bem como, a importância dessa atividade na formação social desses alunos. Como resultado dessa metodologia foram realizadas atividades e exposições sobre o tema abordado no filme, contextualizando-os com os conteúdos científicos. Outro aspecto importante verificado posteriormente, foi na escrita do Projeto Político Pedagógico da escola, em seu Marco Situacional. Quando perguntados sobre a questão do lazer em suas vidas, os alunos responderam que a única vez que tiveram acesso ao cinema foi quando a escola lhes proporcionou. Assim, constata-se que a escola pode participar efetivamente da construção social e cultural da vida dos alunos e desenvolver atividades que muitas vezes podem parecer corriqueiras, porém, não o são para muitos deles.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Ensino de Ciências; Projeto Político Pedagógico.

1- OS DESAFIOS DO USO DO CINEMA NA ESCOLA

> (...) discutir sobre o que acontece, o que pode acontecer e o que deveria acontecer em salas de aula não é o mesmo que conversar sobre o tempo. Essas discussões são fundamentalmente sobre as esperanças, os sonhos, os temores e as realidades - sobre as próprias vidas - de milhões de crianças, pais e professores. Se essa tarefa não merecer a aplicação de nossos melhores esforços - intelectuais e práticos - nenhuma outra merecerá.(APPLE, 2000, p.41)

---

1 Mestre em História Social pela UFF - Universidade Federal Fluminense e UNIOESTE- Universidade do Oeste do Paraná; Professora-Pedagoga da Rede Estadual de Educação do Paraná, Núcleo Regional de Ponta Grossa -PR. Email: profindia@yahoo.com.br

2 Mestre em Ensino de Ciências e Tecnologia - Mestrado Profissional pela UTFPR - Universidade Tecnológica Federal do Paraná - Unidade/Campus Ponta Grossa- PR; Professora de Biologia e Ciências da Rede Estadual de Educação do Paraná, Núcleo Regional de Ponta Grossa -PR. Email: adrianeacqua@hotmail.com

A escolha do excerto de Apple, como epígrafe desse texto, expressa a posição que defendemos como professora e pedagoga da rede pública de ensino do Estado do Paraná, quando se trata de discutir as razões pelas quais o fazer acadêmico, prático e pedagógico no cotidiano das escolas não são meramente técnicos, mas são essencialmente éticos e políticos e estão implicados em escolhas profundamente pessoais em relação ao que compreendemos como ensino e aprendizagem.

A escola como instituição social, local legítimo onde o conhecimento se sistematiza e se distribuiu é, por extensão, considerada lugar de ensino e de aprendizagem. Entretanto, essa é uma concepção que tem sido relativizada, ao longo da história, especialmente a partir do final do século XIX.

Carlos Rodrigues Brandão (1981) introduz essa discussão em sua obra "O que é Educação", de forma emblemática ao afirmar que

> Ninguém escapa da educação. Em casa, na rua, na igreja ou na escola, de um modo ou de muitos modos, todos nós envolvemos pedaços da vida com ela: para aprender, para ensinar, para aprender-e-ensinar. Para saber, para fazer, para ser ou para conviver, todos os dias misturamos a vida com a educação" (BRANDÃO, 1981, p.7).

Ao mostrar que na produção e transmissão histórica do conhecimento, desde as culturas primitivas, os lugares de aprender e ensinar não são e/ou estão restritos à escola, Brandão (1981) diz ser possível identificar processos sociais de aprendizagem, na história da educação da humanidade, bem antes de processos formalizados de ensino.

Considerando então, que a educação se dá em uma variedade de lugares sociais, incluindo o espaço escolar, mas não se restringindo a ele, é necessário ampliar a idéia de Pedagogia e de Currículo como artefatos culturais que se espraiam em outros contextos.

No caso especifico desse texto, entendemos o cinema como um espaço de ensino e aprendizagem, de fundamental importância para a formação das gerações presentes e futuras, e que tem afirmado-se como um importante sistema de linguagem no registro da realidade social, bem como, instrumento de validade científica para ser usado na educação escolar.

É inegável que no contexto que estamos vivendo, inúmeros avanços à humanidade têm sido desenvolvidos. Embora esses avanços não estejam disponíveis a todos igualmente, e nos circundem de perplexidades, incertezas e desafios sobre onde chegaremos, é preciso reconhecer que as novas tecnologias revolucionam a comunicação, difundem a informação, modificam processos de trabalho, imprimem novas formas de pensar e fazer educação.

Por isso, nos valemos da afirmativa de Giroux e McLaren, (1995) de que "existe pedagogia em qualquer lugar em que conhecimento é produzido, em qualquer lugar que exista a possibilidade de traduzir a experiência e construir verdades" (GIROUX e McLAREN, 1995, p. 144), para argumentarmos sobre a necessidade de desencastelar a educação da escola e o conhecimento dos livros e manuais didáticos, para tratá-los em outras instâncias educativas.

No trabalho em tela, o cinema é espaço de ensino e aprendizagem, pois produz conhecimentos e pode pela pedagogia que veicula ser um aparato sócio-cultural comprometido com a transformação da sociedade.

Estudos e teorizações sobre as interfaces sobre cinema e educação apontam que sua gênese remonta o início do século XX, nos anos 30, mas se afirmam nos processos de ensino e aprendizagem de caráter escolar, há pelo menos três décadas.

Conforme afirma Fonseca (2016), "esse interesse pelo cinema educativo foi manifesto nos livros, de Jonathas Serrano e Francisco Venâncio Filho 'Cinema e Educação' de 1931 e Joaquim Canuto Mendes de Almeida, 'Cinema contra cinema' 1931" (FONSECA, 2016, p.139).

Em que pese na trajetória histórica referida, essas produções terem se aprimorado e diversificado servindo como referencial teórico e metodológico de muitas práticas realizadas em nossas escolas, reiteradamente postulam que o uso do cinema ainda não alcançou o lugar devido entre outros recursos tecnológicos utilizados na escola.

Na observação de Duarte (2002), "os meios educacionais ainda vêem no audiovisual, como meramente complemento de atividades verdadeiramente educativas, como a leitura de

textos, por exemplo, ou seja, como um recurso adicional e secundário em relação ao processo educacional propriamente dito" (DUARTE, 2002, p.20).

Sousa (2017), filósofo e pesquisador sobre o cinema na escola, em sua tese de doutorado defendida recentemente - em uma entrevista dada ao Jornal da USP - observa que não havendo uma valorização das particularidades do audiovisual, pela educação tradicional, há uma lacuna na formação de professores sobre a utilização desse tipo de mídia na sala de aula.

Nesse sentido, o cinema geralmente não é explorado por suas especificidades, assumindo papel de 'prêmio' ou complemento no processo de aprendizado, e, às vezes, se torna sinônimo de desleixo do professor. Assim, nas escolas, é comum que os filmes sejam usados somente depois que todo o conteúdo teórico é passado, como se fossem um prêmio pelo esforço do estudo e não tivessem em si o potencial de ensinar, apenas de entreter.

Consideramos que as afirmações a respeito do uso marginal do cinema feito pela escola são importantes para compreendermos as dificuldades que essa ainda tem em incorporar as tecnologias em seu fazer pedagógico, até mesmo em razão das próprias limitações de espaço e da falta de instrumentos e ferramentas necessárias para seu uso.

Entretanto, mesmo em face dessas constatações, e entendendo que situações idealizadas não existem, em especial por tratar-se da educação pública defendemos que a utilização do cinema na escola, poder ser mais do que um recurso tecnológico complementar e ilustrativo. Conferimos ao cinema, importante potencial epistemológico e formador, acreditando nas possibilidades de formação social e cultural que oferece a educadores/as e educandos/as, e de ser, pelo conhecimento que veicula, um instrumento de transformação social da realidade que os cerca.

No que se refere ao uso do cinema como referencial de conteúdos curriculares no ensino de Ciências especificamente, para o texto aqui proposto, sustenta-nos a abordagem de OLIVEIRA, TRINDADE & QUEIROZ, (2013)

> O uso de filmes e o cinema de cunho científico constitui um recurso válido no ensino de Ciências, pois a utilização deste material com potencial para ser trabalhados em sala de aula contribui para práticas interculturais críticas e numa perspectiva interdisciplinar (OLIVEIRA, TRINDADE & QUEIROZ, (2013, p.)

O conhecimento oferecido pelas películas cinematográficas do gênero ficção cientifica, é abordado por Oliveira (2006), que confere ao cinema um dos mais importantes "símbolos e inovações da modernidade, significando também um meio extraordinário de circulação do conhecimento, de difusão de novas experiências e valores culturais"(OLIVEIRA, 2006, p.135.).

Para o autor, qualquer gênero de filmes, dos documentários às ficções científicas, dos dramas às comédias, em todos eles, pode-se obter materiais para análise da cultura e também para a compreensão da história da ciência.

> Seja através da reconstrução do passado ou do futuro do pretérito, os filmes nos possibilitam re-visitar os eventos ocorridos ou imaginados. As transposições e as vivências que a linguagem cinematográfica possibilitam são tão marcantes, que muitas vezes tornam-se referência de como a ciência e a técnica passam a percebidas por grande parte da sociedade. Mais do que aprendizagens derivadas das práticas educativas formais, as experiências vivenciadas nos filmes acabam compondo boa parte do arsenal simbólico através do qual a opinião pública passa a vislumbrar o alcance dos empreendimentos científicos e tecnológicos. (OLIVEIRA, 2006, p.135.)

Assim, considerando o cinema como fonte de conhecimento, meio de comunicação e de papel formativo, passamos ao relato prática realizada.

2- DA SALA DE AULA PARA A SALA DE CINEMA: UMA EXPERIÊNCIA EXISTENCIAL

Para apresentarmos a prática realizada, tomamos como importante descrever a escola e os seus sujeitos, considerando seu contexto sócio-histórico.

A escola estadual que descrevemos localiza-se na periferia da cidade de Ponta Grossa, localizada às margens da BR 376 e atende crianças e adolescentes dos bairros periféricos em seu entorno. Oferta o Ensino Fundamental do 6º a 9º Ano, com 08 (oito) turmas.

Dessas, 04 (quatro) no período matutino e 04 (quatro) no período vespertino,contando no presente ano com 223 (duzentos e vinte e três) alunos/as regularmente matriculados/as, entre os/as quais 26 (vinte e seis) contam com atendimento educacional especializado, em contra-turno, em Salas de Recursos Multifuncionais. Desse universo educacional, 22,3% dos/das alunos/as compõem a taxa de distorção idade/série.

A escola não possui prédio próprio e funciona nas dependências do Instituto João XXIII, uma instituição de cunho religioso, criada em 1976, com o objetivo de promover a educação e a formação profissional para crianças e jovens abrigados. O Instituto acolhe crianças e adolescentes de 6 a 18 anos em situação de vulnerabilidade social. As crianças podem ficar na instituição até serem adotadas ou conseguirem autonomia para viverem sozinhos.

O alunado da escola que descrevemos está dividido em dois grupos distintos: alunos pertencentes ao Instituto João XXIII e os alunos da comunidade. Os alunos pertencentes ao Instituto João XXIII vivem em regime de internato/semi-internato e são provenientes de famílias com precárias condições econômicas, alguns não possuem família, outros são oriundos de diferentes bairros da cidade e região. Grande parte desses alunos que vivem no Instituto XXIII, são encaminhados pela Promotoria Pública. Os alunos vindos da comunidade da vila no entorno da escola, são quase na sua totalidade, também pertencentes a camadas populares em contextos de pobreza e exclusões.

Esse breve mapeamento sócio-econômico da comunidade estudantil, na qual desenvolvemos nossa prática é por certo revelador de que no desempenho escolar dos/das alunos/as replicam fortemente suas condições existenciais.

Parece que estamos reafirmando o óbvio, entretanto, temos discutido essas questões política e pedagogicamente há décadas e décadas sem que, necessariamente, tenha acarretado mudanças significativas em nossa ação coletiva.

Tratando dessa realidade sócio-educacional em nosso país, Cortella (2000), afirma que nossa tarefa de educadores/as tem dupla dimensão:

> (...) de um lado, uma atuação política articulada que reforce as exigências de cumprimento das demandas sociais; de outro (e concomitantemente), uma organização de nossa prática escolar que leve em conta as dificuldades reais da população. Aceitar, a *priori*, a impossibilidade do trabalho sem todas as condições é condenar ainda mais ao fracasso aqueles que já estão socialmente exauridos; procurar, em conjunto, alternativas pedagógicas emergenciais (enquanto não se atinge o patamar desejado) é o único meio de não se eximir irresponsavelmente. (CORTELLA, 2000, p, 140-141).

Partindo das considerações acima, entendemos que as condições de vida desses alunos/as podem compor o retrato de uma situação dramática e semelhante em muitas escolas públicas na imensidão de nosso país, entretanto, uma situação dramática não é insuperável.

Assim, considerando todas as dificuldades que uma saída de campo pode acarretar, desde a expectativa criada com os/as alunos/as, a compreensão e autorização dos pais, os recursos financeiros para deslocamento e entradas no cinema - como na prática aqui relatada - não nos

resignou, nem nos imobilizou e tomamos a tarefa como possível. E assim o fizemos.

A proposta de ir ao cinema decorreu da necessidade em buscar alternativas metodológicas para trabalhar os conteúdos relacionados aos fenômenos naturais e seres vivos, pois muitas informações sobre estes conteúdos presentes nos livros didáticos são de outras regiões. Essa constatação definiu uma situação problema: como aliar os conteúdos e/ou conceitos científicos de forma contextualizada com os/as alunos/as que só tem acesso aos saberes do oportunizados pela e na escola?

Como já sinalizado, muitos/as de nossos/as alunos/as encontram na escola a única oportunidade de socialização, humanização, informação, conhecimento. Nunca saíram de sua cidade, raramente saem de seu bairro, como no caso do grupo que levamos ao cinema: alguns nunca tinham ido ao centro da cidade. Por isso, entendemos que à medida que a escola puder, ela deve oferecer essas oportunidades aos/às alunos/as, porque, certamente os conhecimentos aprendidos ultrapassarão sobremaneira aprendizagem dos conteúdos formais.

Em relação à pratica aqui relatada, como o conteúdo trabalhado tratava-se de fenômenos naturais e o Filme "*Terremoto: A Falha de San Andreas* estava em cartaz em nossos cinemas, planejamos a saída com o propósito de apresentá-los/las, além do saber científico que o filme poderia ampliar, também a "telona" com a imagem, o som, o ambiente propício que o cinema é capaz de oferecer enquanto tecnologia, para criar uma narrativa mágica, enfim, possibilitar a eles/elas o exercício da fruição e da sensibilidade.

Como afirma a professora Cleide do Amaral Terzi, na apresentação do livro *Educação e Cinema: dialogando para a formação de poetas*, de Lucilla da Silveira Leite Pimentel:

> (...) o processo social da comunicação no cinema e na educação, propõe aos professores uma visão interdisciplinar, ou seja, utilizar recursos de imagens, não como simples ilustrações de conteúdos, mas para ampliar e intensificar a intervenção formadora nas situações de debates (...) contemplando os diversos modos de conhecer as realidades, de interpretar os conhecimentos, de compreender as relações entre as pessoas e a própria existência. (TERZI, 2011, p.13)

Na esteira desses argumentos, Barros, Girasole , Zanella (2013), ao trabalharem também na perspectiva do uso pedagógico do cinema, contribuem na discussão sobre os cuidados que se deve ter com o uso de filmes na escola, justamente no sentido de que não se torne secundário e ilustrativo apenas, afirmam

> Como o cinema é capaz de atingir tão profundamente criteriosas e importantes bases para o ensino e aprendizado, não basta apenas pegar um filme e repassá-lo de maneira aleatória; é fundamental conhecer o filme primeiramente em sua intenção, incluindo linguagem e abordagens sociológicas e psicológicas, para que depois estejamos capacitados para relacionar as características mais importantes desses canais de comunicação, juntamente com o campo que pretendemos atingir em termos de informação. (BARROS, GIRASOLE, ZANELLA, 2018, p,99)

O Filme em questão, *Terremoto: A Falha de San Andreas* é um filme que aborda uma possibilidade bastante real anunciada pelo título: um terremoto de escala assombrosa atingindo a Califórnia. O protagonista, especialista em resgates com helicópteros Ray, parte em uma jornada desesperada ao lado de sua ex-esposa Emma, para salvar Blake, a única filha do casal, que sobrevive em uma cidade - a de São Francisco completamente destruída pelos tremores constantes e caos urbano. A Falha de San Andreas, subtítulo do filme, faz referência à uma falha geográfica que se prolonga por 1290 km através da Califórnia, onde as placas tectônicas não estão alinhadas, e é onde ocorre grandes e devastadores sismos (tremores de terra, terremoto), e dependendo de sua força, pode devastar toda a cidade, a deslocando e criando uma ilha para o que restar.

Várias sequências e cenas com efeitos sonoros e visuais bem elaborados, convence o espectador de toda a destruição que é causada. Sobre essa possibilidade do cinema tornar "real" o que não é, Oliveira (2006) afirma que

> (...) a vivacidade das imagens e sua reprodutibilidade facilitaram sua aceitação como pura representação da realidade. Mesmo sabendo que são montadas, a magia e o encantamento do fluxo de imagens fazem o espectador reagir como se fosse a própria realidade (OLIVEIRA, 2006, p. 134)

Para Pimentel (2011), o cinema pode ser inserido no conjunto das ações pedagógicas e de intervenções sociais a partir de uma perspectiva formativa no âmbito educacional, entretanto, adverte:

> São várias razões que nos levam a ver um filme, como são inúmeras as leituras que dele fazemos (...) Mas quando se trata de o educador levar o cinema para dentro da escola (*ou vice versa - grifos nossos)* é importante ressaltar a presença de uma responsabilidade vinculada a uma intencionalidade. Ambas dizem respeito aos objetivos educativos dirigidos às atividades com imagens de ficção, estabelecidos com um olhar atento e crítico do educador, para a forma como desenvolverá tais atividades e como ele fará suas intervenções. (PIMENTEL, 2011, p. 84-85).

Ao afirmar a necessidade de uma metodologia para o uso de filmes, Holleben (2008), ressalta que embora exista uma razoável bibliografia sobre trabalho com o cinema na escola, constituindo-se em importantes teorias de suporte - principalmente no campo das Humanidades - ainda assim, não existe uma metodologia própria, sistematizada, um modelo para o uso de filmes como recurso pedagógico, no contexto da sala de aula. O que existem nas bibliografias sobre o tema são experiências que professores, educadores, cinéfilos e outros interessados pela "sétima arte" já fizeram como tentativa de utilização adequada, coerente, responsável das películas assistidas e trabalhadas.

Dessa forma, o trabalho realizado a partir da saída com os/as alunos/as, consistiu no encaminhamento de atividades específicas em torno da compreensão que tiveram em relação ao fenômeno "terremoto" na película assistida.

As atividades escritas realizadas pelos alunos/as, orientadas a partir de um roteiro, se fez depois de um debate em sala de aula, onde foram levantadas várias questões sobre os conteúdos ministrados.

As apreensões dos alunos/as sobre os conteúdos específicos giraram em torno do fenômeno específico "terremoto" e outras várias considerações sobre placas tectônicas; os desastres ambientais que um terremoto proporciona; o efeito deste fenômeno nos animais e plantas; a destruição das casas e como muitas pessoas ficaram desabrigadas.

3- PARA ALÉM DOS CONTEÚDOS APRENDIDOS

Tematizar as relações entre cinema e educação e os alcances que seu uso pode ter na escola, fazem parte de um corpo teórico sólido e reconhecido nas pesquisas e estudos brasileiros, o que não significa como já argumentado ao longo do texto, que esse uso realmente esteja sendo potencializado no interior de nossas salas de aula.

Assim, além de defendermos que esses estudos continuem ocupando lugar de destaque em futuras pesquisas, em especial naquilo que concerne a sua utilização como metodologia, entendemos que é importante ressaltar que no trabalho com o cinema não se pode perder de vista a sua essência como obra de arte, de fruição estética, conforme sinaliza Holleben (2008).

> Reafirmando a idéia de que em sua essência uma obra fílmica é uma produção da cultura, incitar a investigação científica propriamente dita não é sua função primeira, mas ela pode (e muito!) contribuir para a validação (ou não) de determinados conteúdos disciplinares ou práticas profissionais (...) é preciso, mais uma vez enfatizar que uma análise de filme não é um exercício reflexivo em si, mobilizando categoriais de análise e princípios explicativos, por isso, primeiramente precisamos vê-la e entendê-la como expressão artística, obra de arte. A vocação educativa, e o caráter pedagógico que lhe são intrínsecos, não podem ocultar e /ou obscurecer sua natureza e função estética. (HOLLEBEN, 2008, p.69)

Conforme procuramos relatar ao longo do texto, a saída realizada foi para nós educadoras - possivelmente também para os/as alunos - uma experiência investida de afetos e sensibilidades.

Perceber por exemplo, que ao chegarmos ao local, a apreensão mostrada por muitos/as alunos/as por nunca terem ido a um shopping e/ou a um cinema nos tocou profundamente. Um dos alunos ao responder algum tempo depois, um questionário que compunha um diagnóstico para a mapear o Marco Situacional para escrita do PPP da escola, disse que *"ter ido ao cinema foi a melhor experiência que teve na escola e a única vez que foi ao cinema*". Possibilitar isso, a essas crianças e adolescentes, por si só já teria valido a pena.

Foi visível a admiração que todos/as mostraram. Quando se apagaram as luzes e começou a exibição do filme, muitos/as ficaram assustados/as com o tamanho das imagens e o som, mas aos poucos foram se acostumando. No decorrer do filme pareciam estar dentro da cena, de tão

compenetrados/as em toda a ação que o filme oferecia.

No retorno à escola, ainda no percurso, dentro do ônibus muitos/as comentavam sobre cenas, perguntavam se era verdade tudo o que tinham visto, se poderia ocorrer um terremoto em nossa cidade, enfim, inúmeras perguntas ao mesmo tempo.

Das lições aprendidas, uma delas é pensar na possibilidade de avançarmos no entendimento do direito à escola e à vida escolar digna para quem quer que seja. Retomando o autor da epígrafe do início do texto,

> Não se engajar nesse contínuo questionamento é esquivar-se da própria responsabilidade para com as vidas atuais e futuras de milhares de alunos/as que passam tantos anos nas escolas. (...) o fato é que há pessoas de verdade sendo tanto ajudadas quanto prejudicadas dentro desses edifícios.(APPLE, 2000, p.46-47).

Outra, é a possibilidade de redefinir as relações pedagógicas com o conhecimento, no sentido de desencastelá-los dos livros didáticos e textos para torná-los possíveis a partir de uma obra fílmica, com o cuidado de não esquecer que "por si só o cinema permite a experiência estética, fecunda e expressa dimensões da sensibilidade, das múltiplas linguagens e inventividades humanas" (TEIXEIRA & LOPES, 2003 p.11), mas também pode ser sim uma fonte de conhecimentos e servir como recurso didático-pedagógico.

4- REFERÊNCIAS

APPLE, M.W. *Repensando ideologia e currículo*. In: MOREIRA, A.F.& SILVA, T. T.(orgs.). **Currículo, cultura e sociedade**. 4.ed. São Paulo, Cortez, 2000.

BARROS, M.D.M. GIRASOLE, M. ZANELLA, P.G. **O uso do cinema como estratégia pedagógica para o ensino de ciências e de biologia: o que pensam alguns professores da região metropolitana de Belo Horizonte**. REVISTA PRÁXIS. Ano V . nº 10. Dezembro de 2013.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é Educação?** 51ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2007.

CORTELLA, Mário Sérgio. **A escola e o conhecimento: fundamentos epistemológicos e políticos.** 3ª ed. São Paulo: Cortez Editora. Instituto Paulo Freire, 2000.

DUARTE, R. **Cinema & educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

GIROUX, H. *A disneyzação da cultura infantil*. In: SILVA, T.T, MOREIRA, A.F. (orgs.). **Territórios contestados: o currículo e os novos mapas políticos e culturais**. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

HOLLEBEN, I.M.D.S. **Cinema & Educação: Diálogo Possível**. PDE - Programa de Desenvolvimento Educacional. SEED- Secretaria de Estado da Educação. Curitiba, 2008.

OLIVEIRA, B. J.: **Cinema e imaginário científico.** História, Ciências, Saúde. Manguinhos, v. 13 (suplemento), p. 133-50, outubro 2006.

PIMENTEL, L.S.L. **Educação e Cinema: dialogando para a formação de poetas.** São Paulo: Cortez, 2011.

SOUSA, D. M. C. **O cinema na escola: aspectos para uma (des)educação**. Tese de Doutorado, São Paulo: USP, 2017.

TEIXEIRA, I.A.C. & LOPES, J.S.M. **A escola vai ao cinema.** 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

CÂMERA E LUZ: UM ESTUDO SOBRE A FOTOGRAFIA DO FILME *CENTRAL DO BRASIL*

GULLO, Manoelle Fuzaro (PIC Bolsa CNPq)[1]
SIRINO, Salete Paulina Machado (Orientadora)[2]

Resumo: A narrativa cinematográfica envolve diversas formas de comunicação com o público. A escolha da iluminação, dos planos, da angulação e do movimento da câmera objetivam tanto a construção do discurso fílmico quanto a compreensão deste por parte do espectador. Em cinema, cabe a direção de fotografia a responsabilidade de materializar as ideias de um roteiro em imagens, a partir do conceito estético definido pela direção fílmica. Dada a relevância de estudos que abarquem análises sobre o processo de transformar o registro da realidade em matéria artística, neste texto pretende-se analisar o filme *Central do Brasil,* visando elucidar aspectos de câmera e luz transformados em narrativas fílmicas, que desvelam o ambiente social e o mundo interior e exterior das personagens.

Palavras-chave: Fotografia fílmica; Narrativa cinematográfica; *Central do Brasil*.

A FOTOGRAFIA FÍLMICA

Um filme é composto de vários fotogramas que reproduzidos sequencialmente trazem o movimento as telas e, atualmente, mais do que uma observadora que captura e reproduz cenas, a câmera e as escolhas de planos, lentes, movimentos e iluminação tornaram-se essenciais para trazer dinamismo e/ou intenções transmitidas pela imagem aos espectadores. Machado (2009) coloca que, a princípio, a câmera era utilizada em serviço de um estudo objetivo da ação ou do cenário, como um observador estático e passivo, mas que passou a exprimir pontos de vista cada vez mais subjetivos assumindo uma posição ativa diante da narrativa.

Entende-se, portanto, que os enquadramentos são o primeiro aspecto da participação da câmera no processo de transformar o registro da realidade em matéria artística. Trata-se de escolher o que filmar e organizar o conteúdo do enquadramento, pois, cada plano do filme precisa ser pensado vislumbrando a composição da imagem e da narrativa almejada.

Aquém do simples registro das imagens, a fotografia – câmera e iluminação – passou a ser uma ferramenta importante para levar ao público a atmosfera e as intenções que se busca atingir em um roteiro. No livro *A linguagem do cinema* (2013), Edgar-Hunt *et al.*, explica que a distância, a altura e o ângulo da câmera acrescentam significado ao quadro, pois cada plano tem seu próprio vocabulário e a câmera possui propriedades que tanto transformam quanto

---

1 Graduanda em Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Paraná/Campus de Curitiba II – UNESPAR/FAP. Este artigo resulta de Projeto de Iniciação Científica com Bolsa CNPq. E-mail: manufg2308@gmail.com

2 Doutora em Letras – Linguagem e Sociedade – pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE. Docente da UNESPAR/FAP. Integra o Grupo de Pesquisa Cinema & Educação, Coordenando a Linha de Pesquisa Cinema Brasileiro: da criação à exibição. E-mail: saletems@uol.com.br

abstraem o material retratado a sua frente. O autor ainda explica que mais do que a *mise-en-scène* mostrada em quadro, se bem trabalhada, a fotografia também é capaz de deixar subentendido ao espectador o espaço fora da tela.

Para Ismail Xavier, a fotografia transforma o roteiro em uma linguagem visual. A fotografia, por meio de seus recursos, materializa o discurso fílmico.

> A valorização de cada imagem, de cada composição, como expressão concentrada da visão poética do cineasta; também procura dar ênfase à carga semântica contida em cada imagem, transformada em uma espécie de hieróglifo; estabelece, ademais, a defesa da imagem como algo mais do que uma representação analógica. (XAVIER, 2005, p. 119).

Já para Jacques Aumont (1995), o filme deve ser pensado como representação visual e sonora, que produz seus sentidos a partir do cruzamento de vários elementos como: o próprio enquadramento; a relação entre o campo e o fora de campo, componentes do espaço fílmico; a articulação interna das cenas, e destas com o filme como um todo, bem como com o trabalho sonoro do filme, que pode, inclusive, contrapor-se ao sentido do que é visto ou verbalizado.

Em suma, a compreensão, sensações e impressões de um filme são consequência das escolhas de diversos aspectos, sendo a fotografia um dos principais deles. Segundo Maria Short (2013), fotografias podem transmitir ou inspirar desejos e mesmo expressar pensamentos, sentimentos e ideias que transcendem as diferenças históricas e culturais, podem criar e evocar lembranças ou simplesmente retratar um assunto e ser informativa.

Considerando o exposto, o objetivo do presente artigo é analisar a relação forma e conteúdo do filme *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, tendo como foco o estudo da composição da fotografia fílmica, de modo a evidenciar a artificialidade da construção do discurso fílmico e o seu potencial narrativo na representação de realidades políticas-ideológicas-sociais.

***CENTRAL DO BRASIL,* O FILME**

Central do Brasil (1998), de Walter Salles, coprodução entre Brasil e França, com direção de fotografia de Walter Carvalho, dentre inúmeros prêmios, como também indicação ao Oscar de melhor filme e melhor atriz para Fernanda Montenegro, destaca-se o prêmio de melhor fotografia em 1999 – Troféu APCA - Associação Paulista de Críticos de Arte.

O filme narra a história de Dora e Josué. Dora, interpretada por Fernanda Montenegro, é uma professora aposentada que na Central do Brasil – a principal e mais movimentada estação de trem da cidade do Rio de Janeiro –, escreve cartas para analfabetos como forma de sustento. Dentre os clientes de Dora, nos são apresentadas as personagens Josué e sua mãe Ana. Ana dita à Dora uma carta que deve chegar a Jesus, pai de Josué, no sertão de Pernambuco, pois o garoto deseja conhecê-lo.

Após um trágico acidente em que Ana vem a óbito, os caminhos de Dora e Josué se entrelaçam em uma busca por Jesus e durante a viagem as personagens acabam vivenciando a busca por si mesmas, seus traumas, aceitação do passado e aproximação de um com o outro, como um típico *road movie.*

A jornada da dupla, além dos mundos individuais de cada um, se insere no contexto de um Brasil miserável, mas esperançoso. Temas como pobreza, migração, analfabetismo, abuso de poder são abordados pelo enredo do filme e, apesar das dificuldades, a esperança se mostra presente sendo representada pela religiosidade e pela fé.

A partir da concepção estética da direção de *Central do Brasil,* este se constituiu em narrativa fílmica por Walter Carvalho por meio dos enquadramentos, movimentos de câmera, e do trabalho com cores e luzes que, de forma sútil e sensível, deixa disponível ao público informações e percepções que auxiliam no entendimento dos meios e anseios das personagens.

A FOTOGRAFIA DA REALIDADE

Conforme imagens a seguir, a trama tem início na estação de trem Central do Brasil, no Rio de Janeiro, em horário de pico de seu movimento. A mistura de corpos, a pressa, o aperto e todo o ruído de um espaço em que milhares de pessoas "sem rostos" se atropelam, seguem suas vidas e rotinas. Esses enquadramentos que mostram a multidões ou muitas pessoas em um plano mesmo quando o centro são os protagonistas se repetem durante todo o filme. Tal escolha passa a ideia de que as próprias personagens protagonistas são só mais duas pessoas em meio a tantas outras que, apesar de diariamente passarem despercebidas pela maioria, possuem suas próprias histórias de vida em meio as multidões.

Central do Brasil (1998), de Walter Salles

Central do Brasil (1998), de Walter Salles

Nas próximas imagens, torna-se possível a percepção de que nessa multidão, a invisibilidade e a solidão se evidenciam, sendo a proximidade e o contato com o outro algo desconfortável e representada pelas imagens de espaços em que a população se aperta em busca de encontrarem o próprio espaço. Em suma, são milhares de pessoas que não se veem e que não são vistas dentro de um contexto social.

Central do Brasil (1998), de Walter Salles

Já nas imagens a seguir, para ressaltar a individualidade dos sujeitos que compõe essa multidão, fotografia e montagem trabalham juntas mostrando pessoas aleatórias nos espaços e os clientes de Dora através de planos próximos. Por meio também desses planos o filme evidencia a questão do analfabetismo que atinge camadas mais pobres do país e a questão da migração, também muito relacionada a questão da pobreza e a busca por melhores condições de vida nos grandes centros urbanos e econômicos do país.

Central do Brasil (1998), de Walter Salles

Muitos dos endereços das cartas que são ditadas na Central do Brasil têm como destino regiões brasileiras interioranas que oferecem poucos recursos a população, mostrando ao público a diversidade existente na capital carioca em decorrência do movimento migratório para esses grandes centros. Quando Dora está no interior de Pernambuco com Josué e volta a escrever cartas nota-se o inverso, pessoas que buscam se comunicar com familiares que estão longe nas capitais ou em cidades maiores.

Nesse contexto, a questão da religiosidade permeia todo o enredo, já que a religião e a fé são muito presentes nos enquadramentos, com ênfases em planos detalhes de símbolos

religiosos destacados por luzes e cores quentes. Esses enquadramentos desvelam que o catolicismo tem uma forte presença na cultura popular e as escolhas de iluminação criam uma sensação de calor e acolhimento, muito diferentes do ambiente frio da Central do Brasil, e também servem como símbolo de esperança para uma gente que se guia pela fé.

Em se falando em luzes e cores, em Central do Brasil há uma alteração de cores e iluminação entre o início o desfecho da narrativa. Inicialmente, a fotografia se constitui por uma iluminação difusa e cores predominantemente mais azuladas e frias. Nas cenas da estação a pouca claridade propicia a criação de um espaço sombrio e hostil, assim como a escolha de tons azulados que trazem frieza para o espaço. Até o desfecho do enredo, a fotografia se torna mais iluminada e as cores mais vivas. O que leva a concluir que a iluminação e as cores evoluem juntamente com as personagens reforçando a informação ao público, mesmo que de forma inconsciente.

A definição das cores propicia também transmitir sensações das personagens aos espectadores. Quando Josué se coloca em frente à capela da estação, o azul, que demonstra a tristeza do menino pela perda da mãe, se mistura com tom amarelado que vem da imagem da santa e que, de certa forma, demonstra o acalento que se encontra nas religiões, resultando numa imagem mais esverdeada, o que pode ser percebido nas imagens a seguir. Considerando Heller (2013), essa coloração mais verde cria para a cena uma atmosfera de esperança.

Central do Brasil (1998), de Walter Salles

Na imagem a seguir, pode-se perceber um dos momentos em Dora tem seus entimentos demonstrados pelo uso de cores, pois o ambiente repleto de velas e o tom ompletamente amarelado da cena repassam a sensação de calor que a personagem sente na ena pouco antes de desmaiar.

Central do Brasil (1998), de Walter Salles

Conforme Mascelli (2010), as cenas cinematográficas incluem composições planejadas e movimentos significativos de atores e/ou câmera e movimentos insignificantes devem ser evitados, uma vez que os olhos do público são facilmente atraídos ou distraídos por objetos e movimentos.

Em Central do Brasil, embora haja ênfase na utilização da câmera fixa, por vezes com pequenas correções de enquadramento, de planos e contra planos que compõem diálogos, ações e reações, ocorrem cenas por meio da câmera em movimento que acompanham o andar das personagens transmitindo ao público o ritmo desse caminhar, além do uso de planos internos de meios de transportes que levam a câmera pela jornada junto com as personagens.

Alguns outros movimentos inseridos em momentos específicos ajudam a dar sentido e criar sensações, como, por exemplo, o uso de câmera na mão e planos subjetivos (que imitam a visão da personagem) para criarem tensão, zoom in para indicar pensamentos, sentimentos e emoções e em diversos momentos o movimento da câmera em pan apresenta as personagens presentes na cena.

Mesmo pequenos movimentos que aparentemente servem apenas para correções de enquadramento e composição podem criar sentido em uma cena. Como por exemplo, na cena a seguir em que a câmera acompanha Irene (Marília Pera) que se levanta do sofá para repreender a amiga pela venda do menino, mostrando que Irene está colocando Dora em posição de repreensão. Entretanto, Dora rapidamente se levanta e entra em plano, ficando na mesma posição que Irene e demonstra que não aceita a repreensão, conforme imagens a seguir:

Central do Brasil (1998), de Walter Salles

Ainda auxiliando na construção da personagem por meio da repetição de planos que emonstram a passagem de um dia para o outro e do cansaço explícito em seu rosto, as nagens a seguir mostram que sua vida segue a mesma rotina todos os dias.

Central do Brasil (1998), de Walter Salles

Central do Brasil (1998), de Walter Salles

Mesmo ao chegar à sua casa, o caminho por onde Dora caminha parece suscitar a sensação de que seus horizontes são limitados e as cores e elementos que compõem o interior de seu apartamento demonstram a ausência de vibração em sua vida, pois o uso de tons terrosos traz a sensação de um ambiente antiquado e inexpressivo.

Central do Brasil (1998), de Walter Salles

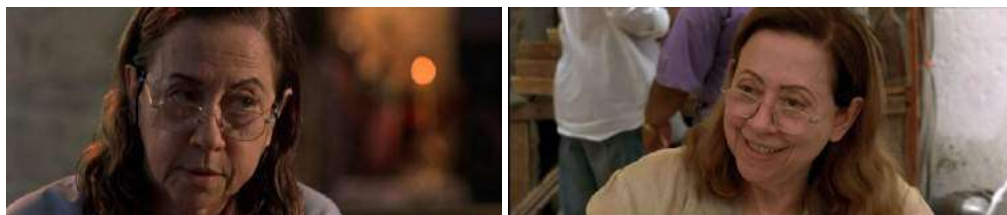
Central do Brasil (1998), de Walter Salles

Durante a viagem que Dora faz com Josué, a narrativa desvela o passado da ıgonista, seus traumas e frustações. Constantemente a personagem aparece posicionada ; ao canto no quadro, meio escondida atrás de alguém ou de algo, em espaços restritos, enciando uma pessoa com limitações e que não se destaca, como mostram as imagens a ir:

Central do Brasil (1998), de Walter Salles

O primeiro momento em que Dora parece tentar uma mudança é quando ela demonstra afeição por César. O interesse romântico fica ainda mais evidente quando, ao ir ao banheiro do restaurante onde estão almoçando, pela primeira vez a personagem mostra sinais de vaidade se olhando no espelho, arrumando o cabelo e usando o batom que ganha de outra mulher. Essa mudança de comportamento, no entanto, logo se alterna, pois César parte deixando Dora e Josué para traz e a personagem, novamente, é mostrada em um espaço restrito e sem muita visibilidade atrás de um vidro.

Central do Brasil (1998), de Walter Salles

As imagens a seguir exemplificam a catarse de Dora e sua consequente transformação acontecem durante um evento religioso. Após esse momento, ela e Josué se aproximam e a ex-professora passa a ser retratada de forma mais sorridente, sendo tal mudança evidenciada pela forma como ela age quando volta a escrever cartas para ganhar dinheiro. Nitidamente vemos um semblante diferente em seu rosto e, a exemplo do que acontece no decorrer de todo o filme, a iluminação é muito mais clara, sem tantas sombras quanto quando ainda estava na Central do Brasil e em sua vida rotineira.

Central do Brasil (1998), de Walter Salles

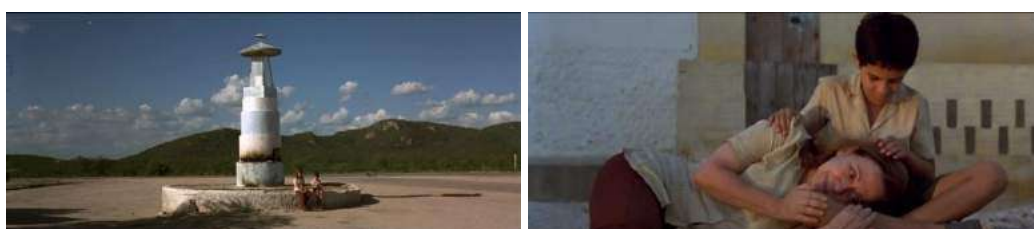
Em termos de fotografia fílmica, a transformação pela qual Dora passa no filme é emonstrada e resumida em uma das cenas finais quando, já na casa de Isaías e Moisés – mão de Josué –, ela se arruma para seguir viagem mais uma vez. Dora sai de um ambiente scuro, acende duas velas, arruma os cabelos, se maquia e sorri para o espelho. Com o abalho de luz, enquadramento e movimento de câmera, temos uma Dora que sai da scuridão, acende a própria luz, encontra-se consigo mesma – espelho – passando a ver beleza as coisas e que agora, diferentemente da personagem oprimida, passa a preencher o espaço.

Central do Brasil (1998), de Walter Salles

Sintetizando a relação de Dora e Josué, inicialmente, estes possuem posturas gressivas em relação um ao outro. Ele não confia nela e ela vê o garoto como um incômodo m sua vida. Durante a maior parte do filme os dois se afastam e se aproximam onstantemente, pois não se gostam, mas também só tem um ao outro e, da mesma forma que uxilia na construção dessas personagens, a fotografia também mostra o distanciamento e a proximação dos dois.

Como exemplo, temos as imagens abaixo de quando Dora leva Josué para casa pela rimeira vez e os dois ficam em lados opostos no quadro e na primeira tentativa dela de bandonar o menino e deixa-lo seguir a viagem sozinho, a escolha de colocar as personagens m profundidades diferentes em quadro evidenciam a distância entre eles. Quando César os bandona, já é possível ver uma maior proximidade dos dois, pois, apesar de todo o espaço

em que estão, aparecem sentados próximos um do outro e a grande aproximação se dá na cena em que a ex-professora aparece deitada no colo do garoto.

Central do Brasil (1998), de Walter Salles

Central do Brasil (1998), de Walter Salles

CONCLUSÃO

A partir da análise da fotografia do filme Central do Brasil de Walter Carvalho, entende-se que as escolhas de enquadramentos, movimentos de câmera, luzes e cores se tornam discurso fílmico a concepção estética delineada pela direção deste longa-metragem.

O mundo vivido pelas personagens bem como a relação tempo e espaço, são materializadas por meio do aparatado da fotografia – e a consequente finalização de imagem e som – trazendo à tona determinada realidade social e propiciando no encontro com o público, inclusive, leituras críticas acerca desta realidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques et al. A estética do filme. 9 ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.
EDGAR-HUNT, Robert. A linguagem do cinema. Porto Alegre: Bookman, 2013.
HELLER, Eva. A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão. 1 ed. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.
MACHADO, Ludmila Ayres. Design e narrativa visual na linguagem cinematográfica. 2009. 164f. Dissertação de mestrado – Universidade de São Paulo (USP), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, 2009.
MASCELLI, Joseph V. Os cincos C's da cinematografia: técnicas de filmagem, São Paulo: Summus Editorial, 2010.
SANTAELLA, Lúcia. O que é semiótica. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Coleção Primeiros Passos).
SHORT, Maria. Contexto e Narrativa em Fotografia. São Paulo: GG Brasil, 2013.
XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1984.

FILMOGRAFIA:

CENTRAL DO BRASIL. Direção: Walter Salles. Produção: Arthur Cohn, Martine de Clermont-Tonnerre. Direção de Fotografia: Walter Carvalho. Intérpretes: Fernanda Montenegro, Vinícius de Oliveira, Marília Pera, Othon Bastos. Brasil – França: Distribuidoras Europa Filmes e Sony Pictures Classics, 1998.

QUEM TEM MEDO DA LEI 13.006 / 2014?

LIBERATO, LUCIANO VITOR DIAS[1]

RESUMO: A lei 13.006/2014 que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional e que obriga a exibição de filmes de produção nacional nas escolas de educação básica, não diz como, quando, quem, nem como deve ocorrer o cumprimento da obrigatoriedade da veiculação de filmes de caráter nacional na escola. Diante desta perspectiva, muitas vezes, o professor de Língua Portuguesa e/ou Artes fica encarregado de projetar, em uma de suas aulas, a referida obra para que haja tal cumprimento. Desta maneira, este trabalho busca realizar uma discussão acerca de quais poderão ser os responsáveis pela exibição dos filmes para o cumprimento da Lei bem como apresentar estratégias de colaboração entre disciplinas a fim de oportunizar uma interdisciplinaridade e aproveitamento por parte dos demais professores.

PALAVAS-CHAVE: cinema nacional; cinema brasileiro; sala de aula; lei 13.006/2014; Língua Portuguesa.

INTRODUÇÃO:

Vivemos num mundo globalizado no qual os meios de comunicação de massa têm sido importante ferramenta de disseminação de informações e fatores culturais. Através do uso das redes sociais, por exemplo, é possível acessar um conteúdo proveniente de uma outra cultura sem que necessite-se estar localizado no país de origem da qual é veiculada.

Neste sentido, ao tratarmos das preferências do brasileiro com relação ao Cinema Brasileiro, é notório uma maior preferência ao cinema oriundo de Hollywood em comparação ao cinema veiculado no Brasil.

Esta prática se dá por diversos fatores dentre os quais: maior investimento nas produções cinematográficas; maior divulgação dos filmes em diferentes plataformas; maior número de salas em que os filmes poderão ser vistos; relação da cultura natal com o país estrangeiro.

Sendo assim, os jovens brasileiros na contemporaneidade sabem muito mais dizer sobre o cinema produzido pelos estúdios da Marvel e DC do que o Cinema Brasileiro produzido no Nordeste, por exemplo. Ou ainda, compreendem e incorporam a cultura do outro mais facilmente em relação ao reconhecimento de si na sua própria cultura.

Desta maneira, o Cinema Brasileiro não tem sido privilegiado por seus conterrâneos uma vez que diversas demandas impedem esse acesso, tais como: informação sobre filmes em processo de produção; divulgação de filmes alternativos como cinema nacional fora do circuito Globo Filmes; acesso a salas de cinema com exibição de longas metragens e documentários.

Sendo assim, a implementação da Lei 13.006/2014 buscou viabilizar a garantia da

1 Mestre em Educação pela Universidade Federal do Paraná. Orientador Pedagógico no Centro Universitário Campos de Andrade- Uniandrade. Theonelu@gmail.com

exibição de filmes nacionais no cenário escolar a fim de oportunizar uma maior aproximação do público estudantil quanto ao Cinema produzido Brasil afora.

No entanto, quando realiza-se a verificação do texto conforme a lei, tem-se:

> "Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei: Art. 1º O art. 26 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, passa a vigorar acrescido do seguinte § 8º: "Art. 26. .... § 8º A exibição de filmes de produção nacional constituirá componente curricular complementar integrado à proposta pedagógica da escola, sendo a sua exibição obrigatória por, no mínimo, 2 (duas) horas mensais." (NR) Art. 2º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação. (BRASIL, 2014)."

A implementação da lei, no entanto, não dispõe sobre as normativas referentes à execução das leis nas salas de aula brasileiras, uma vez que, não expõe, objetivamente, de que maneira estas ações em prol do cinema nacional deverão ser executadas na ponta, na figura do professor.

Sendo esta uma problemática que se apresenta, o presente artigo pretende pontuar de que maneiras a Lei tem sido abordada nas salas de aula atualmente, em específico, na figura dos professores de Língua Portuguesa e Artes, os quais, por muitas vezes, ficam responsáveis por esta exibição no âmbito do espaço escolar, utilizando suas disciplinas para execução de tal.

A IMPORTÂNCIA DO CINEMA NACIONAL NAS ESCOLAS:

Levando- se em consideração que o brasileiro desconhece seu país, sua cultura, bem como o seu cinema, a obrigatoriedade do Cinema Brasileiro em sala de aula vêm, neste sentido, corroborar com a preservação da identidade nacional, muitas vezes sobreposta à cultura do estrangeiro como padrão normativo de cultura de massa.

A exibição de 2 horas de filmes nacionais em sala ainda é pouco, no tocante à figura do cinema brasileiro como um todo, visto que um país de proporções continentais como o nosso, possuir diferentes cinemas dentro de uma mesma identidade nacional.

Alguns estudos, no entanto, têm se preocupado com a parte executora da Lei, os professores, os quais necessitam de uma "mini formação" essencial para que a exibição do filme em sala de aula não se restrinja ao entretenimento, somente.

PUJOL; SEVERO; CARVALHO; DUTRA; OLIVEIRA (2015); DEUS (2016); ANDRADE (2017) entre outros autores, em se debruçado em maneiras de tornar a implementação da Lei nas escolas, efetiva, tendo em vista que a Lei não direciona como, quem, quando, onde esta deve ser feita.

Ao entendermos que "o cinema como instrumento educativo, permite conhecer novos territórios e interagir com ele, aprendendo e modificando nosso ponto de vista" e ao apresentarmos ao alunado uma produção de longa metragem da Bahia, por exemplo, este interage com a cultura do seu próprio país, mas por si só desconhecida, visto que esse possa morar no extremo sul do país e nunca ter tido a oportunidade de visitar o Estado ou conhecer

nuances que serão trabalhadas, posteriormente à exibição pelo professor em sala de aula.

Essa troca de informações da sua própria cultura dentro de um panorama tão diversificado como o Brasil promove uma troca cultural muito interessante ao passo que não é necessário conhecer in loco o ambiente no qual se passa o longa metragem, mas é possível estuda-lo sob a perspectiva do olhar do outro, que é também estrangeiro.

Se pensarmos mais em cidades interioranas que ainda não dispõem de cinema seja eles os de rua ou de shopping, temos uma nova barreira a ser enfrentada quando se busca o reconhecimento de si na veiculação do que se produz enquanto cinema em nosso país. Silva(2013) nos diz que a "pouca valorização do cinema nacional em cidades que não oferecem um estabelecimento para a exibição de filmes, tanto mais, produções de impacto não industrial, como o cinema americano" apresentam-se como mais um dos problemas pelos quais passam o Cinema Nacional enquanto valorização de sua produção e manutenção da identidade nacional.

Andrade(2017) corrobora com o pensamento de que "ao proporcionarmos um momento para que os estudantes estejam em contato com filmes brasileiros, estamos também contribuindo para que se reconheçam numa posição de produtores de sua própria cultura". Esta produção da própria cultura pode estar atrelada ao passo da produção de material audiovisual como os proporcionados por alguns movimentos itinerantes tais como: Projeto Tela Brasil, Oficinas Kinoforum, Revelando os Brasis, entre outros.

Tornar o Cinema Brasileiro importante para um brasileiro em meio a tanto conteúdo em massa disponibilizado mensalmente é tarefa árdua, tendo em vista que nem os próprios professores, executores da implementação da lei, entendem a necessidade do trabalho com tais filmes em sala de aula, sendo esta apenas mais um item a ser cumprido no currículo.

DA TEORIA À PRÁTICA A ESTÓRIA É OUTRA.

É essencial que o Cinema Nacional tenha espaço nas salas de aula brasileiras, assim como a música tem espaço nas escolas americanas, por exemplo. No entanto, um processo formativo não foi pensado para tal.

Se levarmos em consideração que apenas quem conhece de cinema no Brasil são as pessoas ligadas à área do audiovisual, não estaremos falando bobeira. É muito óbvio a qualquer estudante de cinema falar sobre cinema e vivenciar o cinema no dia-a-dia, por exemplo, mas não é comum a um professor que mal tem tempo de ir ao cinema falar sobre o Cinema em sua superficialidade.

Falamos em superficialidade, pois não pode-se exigir de um professor sem formação que o mesmo fale sobre linguagem cinematográfica, por exemplo. Além da falta de formação, por mais que o mesmo queira realizar um trabalho mínimo, este demandará de tempo, seleção, leitura e aplicação.

Para entendermos como o problema da implementação da Lei é sistemático, Andrade(2017) menciona que "muitos professores desconhecem tal assunto e as próprias

secretarias de educação ainda não divulgaram a implementação desta lei o que significa um atraso na propagação da produção cinematográfica nacional, privando os alunos ao acesso à vivências, experiências e discussões sobre essa produção."

Ao trazermos esta informação para o microespaço, pensando na perspectiva do Paraná, apenas em 2018, a APP Sindicato (Associação dos Professores do Paraná) e a UNESPAR (Universidade Estadual do Paraná) realizaram um curso denominado "Cinema Brasileiro na Escola". O curso, ofertado como curso de extensão em 4 datas no mês de Junho de 2018 e carga horária de 3 horas a cada encontro, atendeu entre 30-50 professores da rede pública estadual, dados da APP Sindicato (2018).

Fresquet(2015) menciona sobre esta questão ao levantar o questionamento

> "O que justificaria a necessidade de uma Lei que torne obrigatória a presença do cinema nacional nas escolas, cuja implementação efetiva deveria considerar a qualificação e a formação continuada do professor e as condições concretas de cada região, instalações equipamentos etc.? Uma qualificação que pode se utilizar dos mecanismos de ascensão funcional, através cursos de extensão, em parcerias com as universidades, educação à distância, cursos técnicos e mestrados profissionais."

No entanto, o que se vê na prática é uma não localização de propostas como a apresentada anteriormente, pois nem toda cidade possui uma universidade e nem toda universidade tem um curso de cinema. Esta, por si só, já deveria ser uma preocupação maximizada quando se dispõe do cumprimento de uma lei na qual nenhuma trilha é reconhecível quanto ao caminho a ser percorrido pelo corpo docente.

Um estudo denominado "Percepções sobre o Cinema Nacional na Educação", Pujol(2015) menciona que

> "O desconhecimento e a falta de acesso às produções nacionais revelaram uma grande barreira para que a lei seja consumada, pois a fala dos professores foi reincidente quando questionados em relação ao uso do cinema nacional em suas aulas, estes alegaram não visualizarem a relação de conteúdo fílmico com o contexto escolar e também salientaram que a dificuldade de encontrar filmes que possam a vir utilizar em suas aulas é muito presente, visto que, quando se trata de cinema nacional as locadoras não dispõem de obras nacionais "adequadas" à educação."

Nesse sentido, entender o propósito da inserção da obrigatoriedade do Cinema Brasileiro na sala de aula cumpre ao questionamento dos estudantes que, nas palavras de Andrade(2015) relata em sua pesquisa o que comumente se vê na indagação: "Qual professor, que faz o uso de filmes em suas aulas, nunca se deparou com pergunta: "Vai ter aula ou é só filme?". Tal questionamento mostra uma visão completamente deturpada do que venha a ser a utilização do cinema no desenvolvimento do trabalho pedagógico."

Se levarmos em consideração que a perspectiva do professor ao lidar com a obra fílmica

em sala de aula é outra além da análise da linguagem cinematográfica e aspectos técnicos, temos que "os docentes que utilizam filmes como um recurso à reflexão e como fonte de conhecimento – buscando problematizar os enredos das obras com os contextos da realidade escolar e de cada estudante – percebem o potencial do audiovisual à formação pessoal e coletiva, resultando em práticas de socialização dos sujeitos."

Desta maneira, a utilização do filme em sala de aula necessita, com muito cuidado, atender não só ao professorado, mas também, às questões de identidade brasileira, de preservação da memória nacional e do reconhecimento entre os teus, de grande diretores, fotógrafos, roteirista e etc assim como bebem Hollywood.

PROFESSORES DE PORTUGUÊS E ARTES COMO PAGADOR DE PROMESSAS.

Buscando responder aos questionamentos apresentados no início deste artigo, através do questionamento "quem", identificamos, muitas vezes, os professores que comumente são associados ao "passar" do filme em sala de aula.

São eles, os professores(as) de Português e Artes. Mas porquê estes e não todos os professores da escola? Uma forma de responder a este questionamento, vem do fato de dentro da Língua Portuguesa, que se ramifica nas vertentes da Literatura e da Produção Textual, estar esta associada às artes e ao entrelaçamento das questões literárias e da língua como motes para exploração da obra fílmica.

Se pegarmos, por exemplo, Caramuru- a invenção do Brasil, além da parte história pouco reconhecida pelos professores de História, teríamos um melhor aproveitamento da obra enquanto conteúdo através do uso da Língua e do desenvolvimento da mesma enquanto variante do Latim. Ainda assim, as cartas do Portugueses, representam também a literatura e esta seria retratada pelas expedições do descobrimento.

No tocante ao encaixe perfeito da disciplina ao seu uso em sala de aula, as Artes seriam melhor contempladas ao mencionar as cores, as texturas, as vestimentas, a fotografia, a pintura e tudo o mais que se possa aproveitar enquanto conteúdo curricular em sala de aula.

Mas onde ficariam os outros professores e porquê o calvário precisa ser apenas dois dois? É preciso compreender, nas palavras de Barra(2016) que,

> "O trabalho que une o cinema à educação, considerando as dimensões política, ética e estética, procura buscar novas formas de pensar e tensionar o gesto dócil de acreditar e criar com a postura crítica e questionadora da dúvida. É desta tensão que o gesto criativo e o conhecimento se nutrem e se produzem. Os filmes oportunizam a ampliação do conhecimento de mundo, de espaços, tempos, modos de viver, concepções de mundo, pontos de vista a cada assistência de um filme, vinculando-se assim de forma direta ou indireta aos currículos escolares".

Somente após este entendimento enquanto cinema e enquanto possibilidades de trabalhos variadas além das perspectivas das Letras e das Artes é que o professor de Física, Química e

Matemática, por exemplo, embarcarão nesta jornada. No entanto, Sirino(2004) menciona que para que tal feito seja realizado, é necessário que o professor compreenda que

> "Através de um filme pode-se desenvolver trabalhos sobre os recursos utilizados na construção do discurso fílmico, ver a significação da captação de imagem através da câmera baixa, alta, normal, entender sobre a decupagem clássica de um filme e de que forma esta decupagem tem significação no espectador. Este tipo de exercício poderia contribuir para que houvesse um crescimento cultural tanto para educadores quanto para educandos, no sentido de ampliar conhecimentos, como também de alertar, especialmente os educandos, de que o cinema não pode ser visto como uma verdade, e sim como um meio de comunicação e informação que é utilizado para expressar determinada mensagem, e que essa, muitas vezes, pode ser uma ideologia de quem a produziu. Por isso pode ser questionada, verificada, criticada e não "comprada" como verdade absoluta por seus espectadores. A partir do conhecimento sobre o discurso cinematográfico, pode-se entender o que um filme traz de verdade ou de ficção".

Desta maneira, amplia-se o aspecto do uso do filme em sala de aula como recurso apenas didático-conteudista e eleva-se a obra fílmica à perspectiva de olhar cinematográfico. Para tanto, é necessário que esse olhar seja treinado, pois não se adquira do dia para noite o conhecimento de uma longa jornada de leituras focalizadas em Cinema.

Não podemos, por exemplo, esperar de um professor de escola pública, que por muitas vezes trabalha numa jornada semanal de 60 horas com 3 escolas sendo atendidas, que este tenha um conhecimento aprofundado sobre as mazelas do cinema bem como sobre o panorama do cinema brasileiro.

Não há ainda que se considere tempo hábil para que este mesmo professor tenha a possibilidade de retirar-se do espaço de sala de aula para realizar uma nova graduação, uma especialização ou mesmo um curso de extensão de longa duração, por exemplo.

É necessário sim, oferecer uma formação pontual, ensinando-o a trabalhar com a obra fílmica para que esta não perca-se no reducionismo da sala de aula, do conteúdo pelo conteúdo, da visão superficial pelo achismo seu e dos alunos.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES:

Em tempos tão voláteis como a sociedade contemporânea atual, na qual as plataformas de streaming e o uso da internet banda larga tem sido a benção do acesso às produções que mal chegam às salas de cinema, é preciso considerar como as perguntas serão respondidas nas implementações Brasil afora.

Isto porque o "como" fazer não terá uma regra simples, compactada que funcione a todos os lugares. Para que fosse possível este viés, seria necessária a criação de kits educativos como os programados pelos Cineclubes em relação à exibição e distribuição dos filmes, por exemplo.

O "quem" deve realizar a reprodução dos longas metragens brasileiros em sala de aula

foi, ligeiramente, respondido neste espaço, não havendo também, forma fixa de se trabalhar com as disciplinas e as propostas de apresentação dos filmes, pois estes dependem de ene fatores. A exemplo disso, ao pensarmos em uma escola de base religiosa, esta não permitirá que determinados filmes que apresentem algum desvio do que eles consideram como sendo seus valores, seja exibido.

O "onde" será determinado ainda pela disponibilidade que a escola detém para exibição dos mesmos, visto que a escola do interior do Ceará, muitas vezes, não terá a oportunidade de espaço que uma escola do Rio Grande do Sul bem como as questões climáticas influenciarão da mesma maneira.

Em suma, tentar responder a todas estas dúvidas, é tarefa trabalhosa quando se pensa na variedade de espaços, condições e acesso que estas escolas e estes professores terão ao se defrontar com o cumprimento de uma lei que mal sabem para que serve e porque executarão. É necessário realizar então, um trabalho de formação que permita, primeiro, um reconhecimento do de si no seu próprio cinema e, a posteriori, dos objetivos com seus ganhos e perdas enquanto proposta pedagógica útil na escola.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ANDRADE, V. A de. **Cinema Brasileiro nas escolas: reflexões e proposta de implementação da lei 13.006\14 na rede municipal do rio de janeiro.** In: VII Seminário Mídias & Educação do Colégio Pedro II: "Tecnologias digitais e transformações educacionais" ISSN 2526-9070 - Volume 3 - Ano 2017.

BRASIL. **Lei nº 13.006 de 26 de Junho de 2014.** Disponível em: http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2014/lei-13006-26-junho-2014-778954-publicacaooriginal-144445-pl.html . Acesso em: 20/10/2018.

BARRA, Regina Ferreira. **Lei 13.006 / 2014: aspectos histórico políticos do trabalho com o cinema em escolas de educação básica**. In: XVIII ENDIPE: Didática e Prática de Ensino no contexto político contemporâneo: cenas da Educação Brasileira, 2016.

DEUS, A. I. S de. **Obrigatoriedade do cinema na escola: uma análise sobre a lei 13.006/14.** In: XI ANPED SUL. Reunião Científica Regional da ANPED. UFPR, 2016.

FRESQUET, Adriana (Org). **Cinema e educação: a lei 13.006. Reflexões, perspectivas e propostas.** Universo Produção, 2015.

PUJOL, M.S; SEVERO, B de A. **O Cinema no espaço escolar e na vida do professor.** In:

XII Congresso Nacional de Educação-EDUCERE: formação de professores, complexidade e trabalho docente, 2015.

__________________________. **Percepções sobre o Cinema Nacional na Educação**. In: Anais do VII Salão Internacional de Ensino, Pesquisa e Extensão – Universidade Federal do Pampa, 2015.

SIRINO, Salete Paulina Machado. **Cinema Brasileiro: o cinema nacional produzido a partir da literatura brasileira e uma reflexão sobre suas possibilidades educativas.** Dissertação de Mestrado, UEPG, 2004.

ANÁLISE DA ADAPTAÇÃO DE O BEIJO NO ASFALTO

JOCHELAVICIUS, Liliane[1]
BOROSKI, Marcia[2]
KOBER, Ariadne[3]
RECH, Gisele Krodel[4]

Resumo: O artigo tem como objetivo analisar a adaptação da obra Beijo no Asfalto de Nelson Rodrigues para o cinema, no filme de 1981, com direção de Bruno Barreto. O foco está nos processos de adaptação do livro para o cinema. Para isso, é utilizada a metodologia proposta por José Luis Sánchez Noriega (2000), que sugere: fazer uma breve indicação das obras a serem analisadas, com fichas técnicas; contextualizar a produção para fornecer informações sobre as condições em que foram produzidas e quem participou, além de informações sobre o autor do livro e o diretor do filme; descrever as imagens fílmicas; analisar os procedimentos de adaptação (o que foi alterado e se manteve do livro para o filme); e fazer uma análise geral com as alterações mais representativas para avaliação crítica do resultado. Além disso, utilizamos recursos teóricos de Robert Stam, que destaca a importância de analisar elementos das adaptações de forma a ir além de apenas comparar e definir a qualidade do material pelo grau de semelhança com a obra “original”. Mesmo a obra literária que é adaptada para o cinema, já foi inspirada em outras obras, histórias populares, ou fatos reais. No caso de Beijo no Asfalto, há semelhança entre os diálogos da obra escrita e da audiovisual. Várias cenas foram acrescentadas no cinema, o que pode estar ligado às características específicas desse tipo de produção. O afastamento temporal também afetou a produção, com o aparecimento de palavras como “viado” e “homosexualismo”.

Palavras-chave: Cinema, literatura, adaptação.

Este artigo faz parte da pesquisa de adaptações de obras literárias brasileiras para o cinema. Inicialmente, foram identificadas as obras adaptadas da literatura para o cinema no período da Ditadura Militar, em pesquisa quantitativa. Na sequência, foram elaboradas análises qualitativas. Nesse contexto, uma das obras escolhidas para análise foi O Beijo no Asfalto, de Nelson Rodrigues. Com foco nos processos de adaptação do livro para o cinema, é utilizada a metodologia proposta por Noriega (2000), que será detalhada mais adiante.

Esse método de análise foi escolhido por ser considerado uma sistematização do processo, uma vez que Stam (2006) sugere que as adaptações não devem ser vistas como boas ou ruins por se aproximarem mais ou menos da obra literária, mas, sim, por serem pensadas de forma a compreender o porquê das alterações. O autor traz a ideia de “transtextualidade” de Genette, em especial os conceitos de hipertexto e hipotexto, sendo o primeiro a obra adaptada e o segundo a obra que a inspirou. Stam (2006) ainda destaca um fator relevante, de que a fonte da adaptação pode ser também sub-literária ou para-literária: reportagens, músicas, histórias em quadrinhos ou biografias. O autor ainda retira a ideia de que a fonte literária é sempre o original, pois ela mesma pode ser inspirada em alguma dessas produções.

1 Estudante 7º período de Comunicação Social – Jornalismo no Centro Universitário Internacional Uninter, email: lilianejochelavicius@gmail.com.

2 Orientadora do trabalho. Jornalista, Mestra em Comunicação (UEL) e doutoranda em Comunicação e Linguagens (UTP). É coordenadora do Grupo de Pesquisa Narrativas e Intersecções (UNINTER), email: boroskimarcia@gmail.com.

3 Pesquisadora do grupo Narrativas e Intersecções (UNINTER), email ah.korber@gmail.com

4 Pesquisadora do grupo Narrativas e Intersecções (UNINTER), email giselerech@hotmail.com.

Pellegrini (2003) fala ainda da influência mútua entre literatura e cinema, pois assim como a sétima arte se inspira nas obras literárias e adquire características dessa linguagem, ela também acaba incorporando formas narrativas próprias da produção audiovisual. Cada um desses textos possui características que precisam ser levadas em consideração no momento de analisar uma adaptação, Cardoso (2011) destaca as figuras de linguagem da literatura que nem sempre conseguimos traduzir em imagens. Por outro lado, Pellegrini (2003) lembra que imagens que precisariam de uma página para serem descritas, podem ser apresentadas em segundos para o espectador do cinema.

MÉTODO DE ANÁLISE

Diante dessa complexidade apresentada, o método de Noriega (2000) foi escolhido para analisar a adaptação de O Beijo no Asfalto. A primeira etapa sugerida pelo autor é a de breve indicação das obras a serem analisadas. A peça O Beijo no Asfalto de Nelson Rodrigues estreou em 7 de julho de 1961, e foi publicada em livro. A edição utilizada para análise é de 1995. O filme recebeu o mesmo título do livro. O roteiro é de Doc Comparato e foi produzido em 1980. A direção é de Bruno Barreto. A narrativa tem início quando Arandir beija a boca de um homem que acabara de ser atropelado. A vítima do acidente falece no local e duas testemunhas contam o ocorrido. Um jornalista leva o fato à delegacia e aos jornais; o sogro de Arandir (Aprígio) conta para sua filha o que testemunhou. Em decorrência da publicação no jornal, cuja manchete é “O beijo no asfalto”. Arandir começa a ser acusado de ter um caso com o falecido. As pessoas que a princípio acreditavam que os dois não se conheciam passam a duvidar disso, conforme saem novas notícias no jornal.

Em um segundo momento, Noriega sugere que seja feita uma contextualização da produção das obras. O diretor de Beijo no Asfalto, Bruno Barreto, já havia dirigido um filme que foi sucesso de público: *Dona Flor e Seus Dois Maridos*. Doc Comparato foi o roteirista do filme, mas os diálogos são do próprio Nelson Rodrigues. Já o autor da peça, que faleceu no ano da produção do filme, foi jornalista e trabalhou como repórter policial. Gomes considera que os textos de Nelson Rodrigues “não apenas revolucionaram e popularizaram o teatro nacional como também ajudaram a construir a comunicação de massas no Brasil, tanto no cinema como na TV” (GOMES, 2010, p. 1). O autor inclui essa produção na segunda fase de adaptações rodriguianas, que teve início em 1973 com a adaptação de Arnaldo Jabor de *Toda Nudez Será Castigada*.

SEGMENTAÇÃO COMPARATIVA

Na segmentação comparativa, terceira etapa proposta por Noriega, as cenas do filme devem ser descritas. Aqui ela foi colocada junto com a etapa seguinte de análise dos procedimentos de adaptação. Essa quarta etapa se subdivide em outras 12, das quais algumas tem outras

subdivisões. Cabe ressaltar que a análise não é do roteiro, ou da produção do filme, mas em relação aos processos de adaptação.

Não houve alteração no título, não há alteração de temporalidade e os diálogos se mantém muito próximos aos originais. São acrescentados personagens e cenas ao filem. A produção do filme tem um afastamento temporal de 19 anos em relação à estreia da peça de teatro. Pelo texto não é possível perceber mudanças de período, com exceção do aparecimento das palavras "homosexualismo", "viado" e "viadagem", não presentes na peça, que podem estar relacionadas com esse afastamento temporal. No entanto a suposta relação de Arandir com o morto é tratada como "relação anormal entre dois homens", tanto no filme quanto no livro.

As cenas adicionadas ao filme funcionam como uma introdução às passagens do teatro. A primeira delas abre o filme: o plano detalhe da sirene da polícia sobre o carro em movimento. Corta para a tomada da viatura da polícia chegando ao local do acidente. Daí em diante segue um plano sequência que registra o momento em que o carro para, os policiais descem, atravessam a multidão e chegam ao morto. A sirene é desligada no momento em que o carro para, seu som, que dominava a cena, é substituído pelo da aglomeração de pessoas e do trânsito. As buzinas dão a sensação de que o ocorrido atrapalha o movimento dos carros. O policial confere se há documentos nas roupas do falecido e é feita a transição para a próxima tomada.

A mudança de imagem é acompanhada pela da trilha. O som ambiente dá lugar a uma música triste que permanece até a mudança de cena. Inicialmente, duas velas sobrepõem a imagem na tela, até que seja totalmente substituída pelas velas a frente do rosto do falecido no chão. Depois de uma tomada dos pés do falecido, passa para um plongée no qual o policial afasta a multidão. Plano fechado das pessoas tristes olhando através da janela do ônibus com sangue escorrido, plano geral com todos os personagens mostrados até então. Corta para uma parte da aglomeração, um menino passa entre outras pessoas para ficar a frente e ver o que acontece, um tilt up termina em um homem de turbante e papel na mão, que se equilibra sobre alguma coisa para olhar sobre as pessoas o que acontece no chão. Três novos planos fechados de pessoas tristes, no último a câmara faz um leve pan e aparece o nome do diretor do filme seguido do título, de qual peça foi adaptado, elenco e equipe de produção.

Nesse momento passa para a segunda cena do filme, que é onde inicia o livro. No filme a passagem começa com o plano detalhe da mão do delegado segurando um charuto enquanto abre uma latinha, tilt up acompanha o movimento de levar o recipiente até a boca. Corta para a entrada de alguém que avisa que o jornalista, Amado, está lá em baixo. Nessa cena a frase do delegado Cunha "Não dou licença nenhuma!" passa a contar com um palavrão "Licença porra nenhuma". Os diálogos apresentam pequenas alterações de ordem, mas a essência não é alterada. O conteúdo principal é o mesmo.

Outra adição é a chegada do pai de Selminha à casa da filha, o livro não apresenta ligação entre a delegacia e a casa. A cena começa com a chegada do carro, já está escurecendo e as luzes do automóvel estão acesas. O carro para próximo à câmera, o sogro de Arandir, Aprígio, desce, arruma a gravata, passa por uma barraquinha de pipoca, e caminha até a casa da filha

que está na porta brincando um uma criança acompanhada de uma mulher. Ela fica feliz em ver o pai, só depois começa o diálogo do livro que começa com a fala de Aprígio dizendo que só foi dar um recado do marido dela. No livro o pai percebe que Dália está pálida e a irmã mais velha, Selminha, diz que ela não come, apenas belisca e segue um rápido diálogo sobre a saúde da menina. Enquanto no filme é Dália que comenta que o pai está pálido, sem que o comentário seja levado adiante. A palavra lotação é substituída por ônibus. No filme, durante a conversa que se segue entre Aprígio e Selminha, após Dália contar que não há mais pó para fazer café, é ouvida pela moça que para no corredor após sair da sala. Esse detalhe não é descrito no livro. No filme Dália estava fazendo um bolo, que substitui pelo café uma vez que ainda não está pronto. No filme ele é trocado por um chá.

O filme exclui o momento em que Cunha é informado por Amado de que Arandir está na delegacia. Também é suprimido o início do texto em que Arandir é detido por Cunha e liberado após prestar depoimento, passando direto para o momento em que o delegado interroga a testemunha do acidente.

A sequência em que Arandir desliga o carro ao chegar em casa é acrescida ao filme. A cena começa com plano detalhe da lanterna do carro sendo desligada, um tilt up percorre o carro até a altura da porta. Arandir sai do carro, fecha porta e a câmera acompanha o movimento dele se dirigindo à casa. Muda a tomada para um plano peito que continua acompanhando o personagem em um travelling par trás. Extracampo D. Matilde pergunta para ele "muito trabalho?", apenas depois da resposta de Arandir a nova personagem aparece em plano geral para dar continuidade ao diálogo, comenta que está muito quente, o homem responde que sim, está cansado e se retira. A imagem volta para a vizinha, agora em plano médio fala que o sogro esteve ali mais cedo, do extracampo apenas o som da porta se fechando. No livro a vizinha é apresentada apenas mais adiante.

Outra cena de destaque começa no exterior, ainda está amanhecendo e alguém entrega jornais, um homem vai pescar. Passa para uma cena interna, plano detalhe no relógio despertando, são 6h. Arandir anda pelo corredor escuro, abre a porta do banheiro e a cunhada está tomando banho e dançando ao som de I Want You de Nara Michael Walden. No livro Dália apenas conta para a irmã o ocorrido, enquanto no filme, ela parece não perceber que alguém a observa. A cena passa do plano geral de Dália dançando para um plano peito de Arandir embasbacado, e a cunhada novamente em plano peito e daí para um plano detalhe que abre a próxima cena, na qual Selminha lava a louça. Um travelling para trás enquadra Selminha em plano americano, ela fala: deixa de ser espírito de porco, Dália. Essa é a sexta fala do primeiro quadro do segundo ato da peça. Enquanto no livro a irmã mais nova quer ajuda para lembrar o número do táxi, no filme ela tenta lembrar qual é o número da casa da avó, para aonde está se mudando. O diálogo no filme é encurtado, e vai logo para o momento em que chega D. Matilde. Nesse diálogo também são suprimidas algumas falas. Termina com a vizinha lendo o que diz no final da matéria "não foi o primeiro beijo! Nem foi a primeira vez!".

ENFRENTANDO A SOCIEDADE

A cena do escritório começa com o plano detalhe de uma bunda, o homem anda rebolando, segura o paletó com as pontas dos dedos, os mindinhos empinados. O escritório todo está alvoroçado. As pessoas riem, assoviam e jogam bolinhas de papel. Um homem cola um papel onde está escrito “viado” nas costas do homem que rebola.

Arandir chega em meio a essa bagunça, primeiro a câmera o acompanha em um travelling para trás, vira uma câmera subjetiva e continua em travelling para a frente. Um homem fala: e você não diz nada para a gente, Didi? Esse apelido só é usado no filme. Acontecem algumas alterações entre plano peito e câmara subjetiva, até que o chefe traz o jornal, para provar que as acusações dos colegas são baseadas em fatos reais. Aparecem frases ditas ao personagem como “Dá uma reboladinha” e “nossa, ficou nervosa”.

O livro não fala qual é a profissão do pai de Selminha. No filme, ele aparece em sala de aula, dando uma bronca nos alunos, quando alguém avisa que a filha ligou para falar com ele com urgência. Muda de cena, ele está na casa de Selminha e ela fala dos trotes que tem recebido.

Há também a sequência em que Arandir desvia a entrada de casa porque vê alguém na frente. A cena começa com o plano geral do carro chegando, seguida de plano peito de Arandir dirigindo, a próxima tomada é de câmara subjetiva, que faz um pan da rua para a entrada do caminho que leva a casa, e um travellin até a pessoa que está esperando ali. A música vai aumentando ao longo da cena. Aqui passa novamente para plano peito de Arandir no interior do carro, ele vira o volante, acompanhado pelo barulho dos pneus cantando. Um plano geral mostra o carro desviando da casa, o barulho do motor e a música ganha um ar de suspense. A próxima tomada mostra Arandir descendo do carro, em outra rua. Ele anda tentando ver se tem alguém o esperando. A tomada passa para um plano geral de Arandir, que caminha em direção à câmera, quando vira um plano peito começa o travelling para trás que acompanha o personagem. O som da música se mistura ao de um afiador de faca, que é mostrado em plano detalhe em seguida. Quando o plano abre, Arandir é também enquadrado, ele se dirige para a casa.

Outra cena adicional é da chegada de Dália em casa à noite. Um plano geral mostra ela andando com maleta e sacolas, como se viesse do trabalho. Quando ela para de andar a tomada passa para um primeiro plano do rosto dela, depois para um plongée dela olhando a palavra “vido” pichada no muro da casa, a câmera faz um travelling e enquadra a palavra no muro, novamente o rosto indignado da moça em primeiro plano. Começa a fala de uma repórter, a próxima cena mostra a matéria que Arandir está assistindo na televisão. A mulher na tela fala que o beijo no asfalto foi um ato de carinho. Pessoas são entrevistadas sobre se dariam o beijo ou não. Um trovão se sobrepõe ao que é dito, um pan passa da televisão para Dália em pé, próxima a porta ela assiste o conteúdo. Indignada, ela larga a maleta no chão, desliga a televisão e fala para Arandir que não via mais se mudar. Aqui segue um diálogo que não está no livro. Na obra literária Dália avisa que não vai se mudar durante o diálogo anterior. No filme Dália sugere que o cunhado suma por uns tempos, ele não aceita. Arandir diz para a cunhada que só precisa

do apoio da mulher, enquanto no livro ele pede para a própria Selminha dizer que ainda ama ele.

A próxima cena mostra Dália tentando apagar a pichação. Nesse momento é apresentado o diálogo com D. Matilde, no qual a vizinha faz insinuações em relação a Arandir, então Dália diz que o cunhado é mais homem que o marido da vizinha. No livro, antes desse momento, Dália conta que discutiu com a vizinha, sem aparecer o diálogo entre as duas. Nesse momento Dália vê a polícia, ela e a irmã falam para Arandir fugir. No livro o diálogo anterior se encerrava com Dália exclamando: polícia. No livro o diálogo começa com Arandir chegando em casa após desviar o homem que esperava na frente e termina aqui, no filme esse diálogo é dividido entre as cenas descritas. Há também uma alteração de ordem, no filme é só após o alerta em relação à chegada da polícia que Arandir pede para a mulher dizer que o ama, Dália manda ele ir embora logo. No livro Selminha responde que ele sabe e a conversa é interrompida pela própria chegada da polícia.

Arandir pula o muro atrás da casa e corre para fugir da polícia. Ele passa pelo carro onde também está escrito "viado" no vidro da frente e os pneus estão furados, o personagem segue a pé. Entre essa cena e a próxima foi pulado o primeiro quadro do terceiro ato do livro. Ele aparece mais adiante no filme e mostra para onde Aruba levou Selminha. Na próxima cena Aprígio é novamente chamado em sala. Na rua, Dália conta a ele que Selminha foi presa, porque a polícia foi até a casa e ela disse que Arandir não estava. Arpígio chama o genro de canalha, por fugir e deixar a mulher ser presa. Pai e filha discutem, ele diz que quando Arandir beijou o outro homem ele já estava morto, que os dois já se conheciam. Dália não aceita, diz que o cunhado não mente.

No livro o diálogo se passa na casa, Dália está chorando e o pai manda que pare. Arandir se esconde no quarto e só foge após a partida da polícia. Aqui pode haver uma mudança de sentido, pois no filme, tendo fugido antes da chegada da polícia, Arandir pode não saber que sua esposa foi levada, mas no livro ele sabe, pois estava em casa.

No livro o quadro termina com as risadas do pai e os soluços da filha. No filme ele ri e sai de cena, a câmera fecha em um plano peito, Dália tem as sobrancelhas cerradas, parece ter raiva. Daí passa para a cena de Arandir sendo levado ao seu quarto de hotel. A próxima cena é o quadro do livro que foi pulado.

TERCEIRO ATO - O DESFECHO

No filme optaram por mostrar a distribuição do jornal. Em seguida Dália fala com alguém ao telefone e anota o recado. A próxima cena é de Arandir segurando o telefone no gancho, a recepcionista agora lixa as unhas. Um homem lê o jornal, a recepcionista entrega um exemplar para ele também, quando Arandir sai, ela ri.

A cena seguinte é de Selminha segurando o bilhete de Dália com o nome do hotel e endereço. O início do diálogo é suprimido, no livro Dália chega a casa e fala que Arandir ligou. No filme começa já com a irmã insistindo para que Selminha vá visitar o marido. Há poucas alterações no diálogo, a essência é a mesma, a mulher não quer ir ver o marido, e começa a desconfiar que ele seja de fato homossexual.

O próximo quadro do livro se passa no hotel. No filme é introduzido por uma cena de chuva, à noite, em frente ao hotel, uma mulher entra correndo com guarda-chuva e touca. Na cena seguinte Dália está de costas, Arandir abre a porta do quarto. Começa o diálogo do 5º quadro do terceiro ato. Nessa cena o diálogo sofre algumas supressões sem alteração de sentido. A grande diferença está no fato de que no filme a cunhada chega a tirar a roupa para Arandir. Enquanto no livro, Dália apenas beija o cunhado. Depois que Dália pede para que confesse que ele amava o falecido que, diferente da irmã, ela aceita e perdoa o que ele fez, Arandir manda ela sair, o sogro chega e também manda que saia. No filme, quando Aprígio chega a filia está sem roupa chorando na cama. Então há uma mudança no diálogo, pois é incluso no diálogo a indignação de Aprígio pelo genro ter tentado seduzir sua filha menor. Fora isso o diálogo segue essencialmente igual ao do livro, com algumas supressões, como nas outras cenas. Outra diferença é que no livro o diálogo se passa todo no quarto, enquanto que a conversa entre Arandir a Aprígio se dá enquanto o genro sai do hotel para a rua, porque quer ir buscar sua mulher. Quando o sogro pede que pare, já está na rua.

O final é a parte que sofre a maior alteração em relação ao livro. No texto escrito Aprígio atira uma vez me Arandir, ele cai de joelhos e puxa uma folha de jornal, o sogro atira novamente, ele rasga a folha e cai morto enrolado nela. O sogro fala seu nome três vezes. No filme o sogro atira apenas uma vez, na rua e não dentro do quarto. Não há jornal na cena final do filme. Aprígio fala duas vezes o nome do genro, enquanto caminha em sua direção. As últimas palavras de Aprígio são ditas em plano peito, ele tira o revolver do bolso interno do paletó. Arandir em plano médio, som de tiro, ele cobre o peito com as mãos. Em plano geral, o genro cai de joelhos, depois de bruços. Em plano americano o sogro começa a andar em direção ao cadáver, a câmera acompanha em travelling, em um tilt down segue enquanto o sogro se agacha, desvira Arandir, quando se aproxima do rosto do morto começa a música instrumental. Aprígio beija a boca de Arandir e encosta a cabeça na do outro. No momento do beijo a câmera começa um lento travelling para trás. A filha sai do hotel correndo e para ao lado dos dois. A imagem se estende por aproximadamente um minuto, até aparecer o nome do filme e os créditos finais, sobrepondo a cena.

CONSIDERAÇÕES: ANÁLISE GLOBAL

A última etapa sugerida por Noriega (2000) é a análise global. O que foi possível perceber nas adaptações é que as sequências conferem fluidez ao filme, sendo que esse tipo de produção pede uma construção diferente da do teatro. Aparecem sequências que não alteram a história, mas criam um referencial maior em relação ao personagem, como a profissão de Aprígio.

A trilha sonora também é uma particularidade do cinema, já que não é indicada no livro. O barulho do afiador de faca compõe a cena antes de Arandir chegar a casa, o som aumenta a tensão do filme, até que o espectador possa perceber sua origem. Há diversas passagens que são apenas referenciadas pelos personagens no livro, já no filme elas se tornam cenas. Novamente, aqui há uma ligação com a linguagem cinematográfica, o palco tem um espaço restrito que é extrapolado no cinema.

No livro praticamente não há descrições dos personagens e ambientes, exceto breves indicações das roupas, como camisa para fora da calça. A ênfase descritiva está no sentimento transmitido pela fala dos personagens. A cena final do filme apresenta a maior alteração. Essa sequência ao mesmo tempo em que fecha um ciclo: a história começa e termina com um beijo no asfalto. Além disso, essa alteração deixa mais claro o que Aprígio sente por Arandir.

Percebe-se, ainda, a pertinência e amplitude do método de análise de adaptação de obras literárias para o cinema, proposto por Noriega (2000). Tal abordagem metodológica possibilitou passar por diversas facetas da obra, esmiuçando-as, e relacionando, paralelamente, ao original.

REFERÊNCIAS

GOMES, Marcelo Bolshaw. Interpretando Nelson Rodrigues: Uma introdução à representação do desagradável. Bocc – Biblioteca online de ciências da computação. c2010. Disponível em:< http://www.bocc.ubi.pt/pag/gomes-marcelo-interpretando-nelson-rodrigues.pdf>. Acesso em: 12 nov 2014.

CARDOSO, Joel. Cinema e Literatura: contrapontos intersemióticos. Literatura em Debate, Frederico Westphalen, v. 5, n. 8, junho 2011. p. 1-15. Disponível em: http://www.revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/578>. Acesso em: 24 jun. 2018.

NORIEGA, José Luis Sánchez. De la literatura al cine: teoria y análisis de la adaptación. Barcelona: Paidós, 2000.

NORIEGA, José Luis Sánchez. Las adaptaciones literárias al cine: un debate permanente. Comunicar, v. 17, p. 65-69, 2001.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, Tânia. et al. Literatura, cinema e televisão. São Paulo: Ed. Senac São Paulo / Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 15-35.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. Ilha do Desterro,

A EXPERIÊNCIA DA ARTE: O FILME HISTÓRICO E A CONCEPÇÃO DE MEMÓRIA E TEMPO

MARTINS, Zeloi Aparecida[1]

Resumo: A arte, especialmente o cinema, bem como, a história e a filosofia são expressões do pensamento. As imagens são traços que propagam uma experiência histórica, perceptivo sensorial e remetem aos processos cognitivos. Envolvem memórias, representações mentais e visuais. Essas imagens podem ser pensadas e recriadas, por exemplo, pelo cinema na arte de produção do filme histórico. Escrever sobre filme histórico passa por uma discussão que envolve a história do cinema, e também a filosofia do cinema. Como fundamento para abrir caminhos da pesquisa, por um lado, buscaremos as contribuições, tanto nos aspectos relativos a historiografia, como as questões relativas a relação entre cinema e história praticada pelos autores Marc Ferro, Robert A. Rosenstone, Carlo Ginzburg. Por outro lado, privilegiaremos algumas das noções abordadas por Gilles Deleuze na sua filosofia sobre cinema. São as noções imagem-movimento e imagem-tempo, importantes referências de análise. A produção cinematográfica como um acontecimento social privilegia a imagem para traçar uma espécie de testemunho da história. Por outro lado, a história é testemunhada, segundo as novas abordagens historiográficas, privilegiando os vestígios e pistas do passado, tais como as linguagens, a maneira de ser de certos personagens, a construção de símbolos, os sons, as imagens, a memória de si e a memória coletiva entre outros. Tomando linguagem histórica e a linguagem fílmica a qual, afasta-se do factual para recriar a narrativa histórica, ou mesmo identificar os vestígios ainda não identificados pelo historiador, talvez possamos, ao final do trabalho, afirmar que há uma outra forma de recriar e pensar a história, através da arte da linguagem filmica. A pesquisa pode ser classificada como bibliográfica de caráter teórico- prático, cujo método tem como fio condutor o referencial teórico dos autores que evidenciam a temática cinema e história, e sua intermediação com outras áreas do conhecimento.

PALAVAS-CHAVE: Cinema; Arte; Filme histórico; Memória, Tempo.

INTRODUÇÃO

A arte, especialmente o cinema, bem como, a filosofia e a história são expressões do pensamento, e como tal podem ser uma forma de resistência à complexa produção imagética, de uma espécie de consensualismo, da qual somos vítimas e de certa forma, ao mesmo tempo, cúmplices. Atualmente somos cooptados por um complexo e dinâmico conjunto de informações, especialmente veiculadas por imagens da publicidade, da televisão, do cinema, das mídias facilmente acessíveis via tecnologia. Considerando que a arte esta envolvida nesta dinâmica de informações e comunicação, implicando no modo como compreendemos a própria arte hoje, questionamos se há uma outra forma de pensar a arte, uma arte como conhecimento, como resistência.

---

1 Doutorado em História, pela Universidade Federal do Paraná - UFPR e Pós-Doutorado em Linguagem Literária, pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná -UNIOESTE. Professora Associado da Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR, Campus Curitiba II, Faculdade de Artes do Paraná – FAP, zeloimartins@gmail.com.

que interroguemos sobre que tipo de imagens podemos construir para resistir as imagens pre-concebidas, construídas como representação do mundo e do que vivemos. As imagens são traços, que expressam uma experiência histórica, perceptivo sensorial e remetem aos processos cognitivos. Envolvem memórias, representações mentais e visuais. Essas imagens podem ser pensadas e recriadas, por exemplo, pelo cinema na arte de produção do filme histórico. Escrever sobre arte na perspectiva de resistência, e especificamente sobre o filme histórico, através das imagens no cinema passa por uma discussão que envolve a história do cinema, a crítica do cinema, as teorias de cinema e a filosofia do cinema.

1. A PRODUÇÃO HISTORIOGRÁFICA: UMA ABORDAGEM A PARTIR "SIGNOS", "VESTÍGIOS", "RASTROS", "PALAVRAS ANONIMAS"

O historiador Lucien Febvre (1929) disseminou a ideia que o ofício do historiador deveria ir além dos textos escritos. O autor aponta as possibilidades de construir o discurso histórico extrapolando o documento escrito, tecer um discurso novo a partir de outros "signos", "vestígios", "rastros", "palavras anonimas", esquecidas pelos homens no passado. Talvez o cinema possa ser uma possibilidade.

Essa prática propagou-se ao longo dos séculos XX e XXI, e a história ganhou novas perspectivas para a produção do fazer historiográfico. A leitura empreendida e assumida para dar voz, ouvir a "palavra" dos indivíduos anónimos, podem ser encontradas nos trabalhos de: Natalie Zemon Davis – O retorno de Martin Guerre (França), Carlo Ginzburg – O queijo e os vermes (Itália), Giovanni Levi –A herança imaterial: trajetória de um exorcista no Piemonte (Itália), entre outros.

Os historiadores brasileiros que realizaram seus estudos fundamentados nessa prática historiografica destacamos os trabalhos de: Laura de Mello e Souza, "O diabo e a terra de Santa Cruz", em especial o capítulo "Histórias extraordinárias: o destino de cada um". O pesquisador Plínio Gomes realizou um estudo do personagem Hennequim, na sua obra: "Um herege vai ao paraíso: cosmologia de um ex-colono condenado pela inquisição". A pesquisa de Luiz Mott centrou sua atenção na construção da biografia de um personagem do sexo feminino, ex-escrava, ex-prostituta, no período colonial: "Rosa Egipcía: uma santa africana". Eduardo Silva trabalhou com o século XIX, evidenciando o personagem de um rei negro no Rio de Janeiro: "D. Obá II D'África, o príncipe do povo: vida, tempo e pensamento de um homem livre de cor". Dentro da vasta produção de Evaldo Cabral de Mello destacamos "O nome e o sangue: uma parábola familiar no Pernambuco colonial".

Ao se depararem com as informações, declarações, revelações deixadas pelos muitos indivíduos anónimos, que participaram ou foram a causa de acontecimentos que o tempo sepultou nos diversos tipos de arquivos, (nas bibliotecas, nas estantes de instituições públicos e privadas, fotografias, imagens, entrevistas, outra), esses foram (re)descorbertos novas interpretações e releituras foram realizadas para dar voz as "palavras anonimas" que ganharam dimensões nunca jamais imaginadas e ampliaram-se as possibilidades "para fazer falar as coisas mudas" (FEBVRE 1985, p.249).

Tal tendência de pesquisa está (re)aproximando a história a outras áreas do conhecimento, uma vez que procura estabelecer e aprimorar metodologias para trabalhar com fontes diferenciadas para a construção da narrativa histórica. As novas abordagens historiográficas, em especial, as produções voltadas para a História cultural[2]. Estas novas abordagens possibilitaram a intermediação com a produção material e imaterial dos indivíduos pesquisados.

Considerando que os "signos", "vestígios", "rastros", e as "palavras anonimas", podem servir de matéria para a reconstrução da representação histórica, porque são produções culturais dos indivíduos do passado, tais produções podem revelar singularidades e diversidades favorecendo a intermediação com os vários campos das artes: cinema, literatura, música, fotografia, dança e teatro.

2. HISTÓRIA E CINEMA

A produção cinematográfica como um acontecimento social privilegia a imagem para traçar uma espécie de testemunho da história. Por outro lado, a história é testemunhada, segundo as novas abordagens historiográficas, como já citamos, privilegiando os vestígios, as linguagens, a maneira de ser de certos personagens, a construção dos símbolos pelas sociedades, os sons, as imagens, a memória de si e a memória coletiva entre outros. Tomando linguagem histórica, e a linguagem fílmica para recriar uma narrativa histórica, acreditamos na possibilidade de identificar os vestígios ainda não identificados pelo historiador, talvez possamos, ao final do trabalho, afirmar que há uma outra forma de recriar e pensar a história, através da arte da linguagem fílmica, e esta como mais uma forma de resistência.

O cinema entra em cena na historiografia, – a partir dos anos de 1970, – vem se juntar à linguagem que o passado pode usar para falar, e é definitivamente incorporado ao fazer histórico, como uma categoria de "novo objeto" de pesquisa, para os historiadores interessados na temática. Foi com seu precursor o historiador francês Marc Ferro, que as discussões sobre cinema ocuparam lugar de destaque na área de conhecimento da história. A obra deste autor é uma leitura fundamental para compreender a relação cinema e história. Na sua reflexão sobre a problemática cinema e história em especial no artigo "O filme: uma contra-análise da sociedade?". O cinema é visto pelo autor como testemunho singular do seu tempo, uma vez que está longe do controle do Estado.

[2] BURKE, Peter. **O que é história cultural.** Rio de Janeiro: Jorge Zahr, 2005.

FALCON. Francisco. **História Cultural: uma nova visão sobre a sociedade e a cultura**. Rio de janeiro: Campus, 2002.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história.** São Paulo: Companhias das Letras, 1989, 174 -179.

HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. 2.ed., São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PENSAVENTO, Sandra Jatahy; SANTOS, Nadia M. W.; ROSSINI, Miriam S. **Narrativas, imagens e práticas sócias: percursos em História Cultural.** Porto Alegre: Asterisco, 2008.

SHARPE, Jim. A História vista de baixo. In: BURKE, Peter. **A escrita da história**: novas perspectivas, São Paulo: UNESP, 1992.

> [...] A idéia de que um gesto poderia ser uma frase, esse olhar, um longo discurso, é totalmente insuportável: significaria que a imagem, as imagens, esses passantes, essa rua, esse soluço, esse juiz distraído, esse pardieiro em ruínas, essa jovem assustada, constituem a matéria de uma outra história que não a História, uma contra-análise da sociedade. (FERRO, 1992, p.86)

Ferro ao destacar esse tipo de "matéria" afirma não fazer uma "contra-análise" da sociedade e sim como um testemunho singular de um certo tempo.

O filme para o historiador tem uma configuração que lhe é própria, consegue trazer à tona elementos que possibilita uma análise da sociedade diferenciando-se das proposições dos seguimentos tanto de direita quanto de esquerda.

Na contemporaneidade destacamos outro historiador, romancista e teórico estadunidense, Robert A. Rosenstone, que é atualmente professor catedrático de História NA Califórnia Institute of Technology, autor de diversos livros e artigos e romances. Seus estudos sobre a historiografia voltam-se para a discussão cinema e história. A sua obra publicada no Brasil, é "A história nos filmes: os filmes na história, abre possibilidades para pensar que um filme poderia servir de base para uma discussão histórica, assim com faria um historiador, via a historiografia, e ao mesmo tempo se um cineasta poderia fazer história como um historiador, e se a obra fílmica poderia interpretar o passado de outro modo.

Rosenstone tece comentário de como os historiadores denominados de pós-modernos utilizam-se da linguagem cinematográfica para recriar um acontecimento histórico. Afirma sobre a relação cinema e história:

> Um resultado de tais esforços é que agora podemos ouvir as vozes daqueles que ficaram calados por tanto tempo – mulheres, subalternos, escravos, trabalhadores, agricultores, gente do campo, homens do povo, minorias sexuais. Agora, também temos a oportunidade não somente de ouvir essas pessoas, mas também de vê-las. [...] o passado contado por imagens em movimento, não elimina as antigas formas de história – vem se juntar à linguagem que o passado pode usar para falar. Como começar a pensar a respeito, como entender essa linguagem, como determinar a posição da história em filme em relação à história escrita, como entender o que o cinema acrescenta à nossa compreensão do passado (...) (ROSENSTONE, 2010, p.19-20).

Fica claro que a preocupação do autor se volta para o entendimento de como se dá o desenvolvimento do processo histórico. Para a produção de seus textos criou novas formas para narrar, mudou sua forma de produção a partir do seu modo de ver, sentir e ouvir o seu entorno.

Baseada na concepção do historiador Robert Rosestone de que, apesar do filme não ter a preocupação com a fidelidade histórica, isso não impede que o filme através da sua especialidade plástica condense a história, pois pode criar outro tipo história através dos vestígios e pistas do passado O filme estabelece um campo de significado diferenciado da história escrita, o que poderia ser chamado, nas palavras de Rosestone, de “história como visão”, e nesse sentido talvez o filme histórico como visão e resistência.

3. MEMÓRIA E HISTÓRIA E A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

Os historiadores precisam estar atentos ao diálogo com os filmes, buscando compreender as diversas possibilidades que um filme oferece para percepção do passado. O filme é mais uma forma de linguagem, que por meio da produção da imagem em movimento é capaz de configurar uma temporalidade e (re)criar um determinado acontecimento histórico.

As obras fílmicas, imagens e sons da linguagem escrita do real, aparatos da memória artificial, mundo imaginário povoado por imagens em movimento, linguagem da realidade que traz imbricado na tessitura do fazer pela imagem enquadra, o antagonismo, divergências, a história, a paixão, a revelação do mundo perdido no romance, na carta, na oralidade. Para Acir Dias da Silva:

> O cinema imprime o tempo de forma concreta. Digamos que o cinema imprime o tempo na forma de evento concreto. E um evento concreto pode ser construído pelos acontecimentos. A força do cinema, porém, reside no fato de ele se apropriar do tempo, junto com aquela realidade material a que ele está indissoluvelmente ligado, e que nos cerca dia após dia, hora após hora. (SILVA, 2013, p. 37 e 38)

O cinema ao manipular a “impressão do tempo” tornar o “evento concreto” visível pela magia da imagem em movimento, pela tecnologia do trabalho com a imagem, o potencial de capturar a imagem em movimento por um artefato - uma câmera - tem de forma simplificada uma transposição do real irrefutável. Mesmo com os prováveis truques e manipulações, a imagem fílmica, consequentemente, é antes de tudo realista, impregnada de símbolos que remetem a realidade.

A jornada de produção das imagens para um filme até ser disponibilizado ao seu público segue um longo extracinematográfico caminho. Um filme, segundo Rossini (2008, p.123) “é o resultado da combinação de vários elementos técnicos e artísticos, cinematográficos e extracinematográficos.” Para a autora “o cinema é uma arte que repõe, para as imagens, a percepção do tempo percorrido, do devir, [...], (2008, p.124).

As imagens são traços que expressam uma experiência histórica perceptivo sensorial e remetem aos processos cognitivos. Envolvendo o acontecimento, a memória, representações mentais e visuais. Essas imagens podem ser pensadas a partir da memória como construção social.

A dimensão social de que se reveste a memória pressupõe sempre uma relação de partilha cultural na interação com grupo social. É social porque ela compreende um sistema de organização e mediação cultural do ato mental de recordar, de rememorar. O trabalho de recordação é uma espécie de trabalho de objetivação, mediado pela interseção de histórias pessoais, coletivas e sociais. É nesse sentido que o indivíduo é visto como sujeito capaz de interpretar e dar significados, de construir para ele uma compreensão individual, povoada por sentimentos, emoções, impressões, oriundas de seu universo sociocultural.

4. O FILME: EU, PIERRE RIVIÈRE, QUE DEGOLEI MINHA MÃE, MINHA IRMÃ E MEU IRMÃO; UM DOCUMENTO PARA PRODUÇÃO DO DISCURSO HISTÓRICO

Voltamos nossa atenção para o filme: “Eu Pierre Riviere, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão”, do cineasta René Allio.

Ao buscar informações sobre essa obra fílmica, nos deparamos com análises que evidenciaram o contexto histórico da produção, outras com ênfase focadas na interpretação do que as imagens do filme representam sobre a loucura e o parricidio, outras voltadas para a trajetória do cineasta, entre outras interpretações sobre o acontecimento. Na leitura do livro “Eu Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão”, de Foucault, o que chamou a atenção foi o Memorial escrito por Pierre Rivière, encontrado nos “Annales d’hygiène publique et de médecine légale”. Essa obra foi a inspiração de René Allio para a produção da obra filmica com o mesmo título.

Na encenação do memorial (documento escrito por Pierre Rivière) um extrato capturado da história de uma comunidade francesa (re)criada na obra fílmica, o diretor enfatiza as escolhas realizada para a produção da obra fílmica e atualiza a visão do documento histórico.

Baseada na concepção do historiador Robert Rosestone de que, apesar do filme não ter a preocupação com a fidelidade histórica, isso não impede que o filme através da sua especialidade plástica condense a história, uma hipótese possível é que o filme pode criar outro tipo história através dos vestígios e pistas do passado (com suas imagens, com seus sons, linguagem e até o seu texto), pois estabelece um campo de significado diferenciado da história escrita, o que poderia ser chamado, nas palavras de Robert Rosestone, de “história como visão”.

Tanto o memorial que encontramos no texto de Michel Foucault como a representação na obra do diretor René Allio trazem a tona o debate sobre a noção da validade ou relevância dos documentos ou novos objetos para a construção do discurso histórico que passou por uma ampliação além do que os historiadores tracionais imaginavam que poderia acontecer, mas, do outro lado, não atingiu o patamar de “qualquer coisa”, serve

para a análise historiográfica com configurou-se por alguns discursos da pós-modernidade.

Importante evidenciar que nem sempre uma mudança extrema do objeto implica uma mudança extrema do documento, da fonte de pesquisa. A diferença reside na leitura apreendida do documento. Vale muito mais a forma de olhar e indagar sobre a fonte do que a fonte em si própria. Os muitos relatos de Rivière no seu memorial dependem do olhar que lançamos.

O historiador Jacques Le Goff discute em seus textos a importância de saber retirar das fontes as informações que buscamos. O pesquisador tem que ter ciência que no trabalho de pesquisa histórica na maioria das vezes pode se deparar com respostas silenciosas na documentação sobre o objeto desejado. O documento histórico não se mostra aberto, parafraseando Ginzburg, devemos desprender "esforços titânicos" para dar conta de fazer falar os documentos, mesmo que de forma indireta revelar a informação que buscamos. Quem era Rivière a partir do seu memorial?

Assim, talvez seja possível afirmar que o campo de significado que um filme histórico como "visão", conceituado pelo historiador Robert Rosestone poderia produzir uma desterritorialização, uma resistência, incitando, induzindo, desviando, facilitando ou dificultando, ampliando ou limitando para tornar mais ou menos provável esses novos outros mundos. Ou seja, pensar esse testemunho do tempo, ver e falar, percebendo as "visibilidades".

REFERÊNCIAS

BAHIANA, A. M. Como ver um filme. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2012.
BURKE, P. (org.) A escrita da História: novas perspectivas. São Paulo: UNESP, 1992.
BURKE, P. História e teoria social. São Paulo: UNESP, 2002.
BURKE, P. Testemunha ocular: história e imagem. São Paulo: EDUSC. 2004.
FEBVRE, Lucien. Combates pela História. Lisboa: Editorial Presença LDA. 1989.
FERRO, M. Societé du xx e. siècle et histoire cinematographique. Annales. Paris, n.231968, p.581-5.
_____. Cinema e História. Tradução Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
FOUCAULT, M. História da Loucura. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2000.Titulo original: Histoire de la Folie à l´ Âge Classique. Paris: Gallimard, 1972.
_____. Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão.5a ed. Trad: Denize Lezan de Almeida. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
GINZBURG, C. Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história. São Paulo: Companhias das Letras, 1989.
GINZBURG, Carlo. O queijo e os vermes: o cotidiano de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
LE GOFF, J. História e memória. 3. ed., São Paulo: UNICAMP, 1994.
LE GOFF. J.; NORA, P. História: novas abordagens. Rio de Janeiro: F. Alves, 1979.

NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto história. São Paulo: 1993.
ROSENSTONE, R. A. A história nos filmes: os filmes na história. São Paulo: Paz e terra, 2010.
ROSENSTONE, R. A. Revisioning History: Film and The construction of a New Past. New Jersey: 1995. (Princeton studies in culture/power/history).ISBN 0-691-08629-X - ISBN 0-691-02534-7 (pbk.)
ROSENSTONE, R. A.Visions pictures and history: The challenge of film to our idea of history. Cambridge-Massachusetts. 1995. Harvard University. ISBN 0-674-94097-0.
ROSSINI, M. de S. O cinema e a história: ênfases e linguagens. In: Narrativas, imagens e práticas sociais: percursos em história cultural. (Org.). PESAVENTO S. J.; SANTOS, N. M. W.; ROSSINI, M. de S.Porto Alegre: Asterisco, p. 123-124, 2008.
SANTOS, Z. A. M. História e literatura: uma relação possível. In: Revista cientifica/FAP. n. 2 . Curitiba: FAP, 2007. ISSN1679-4915.
SILVA, A. D. Tessituras do tempo e a arte da memória. In: Revista Travessias. n. 2 ,Vol.7 , 18 edição. Cascavel: UNIOESTE, 2013. www.unioete.br/travessias - ISSN 1982-593

REFERÊNCIA FÍLMICA

EU, PIERRE RIVIÈRE, QUE DEGOLEI MINHA MÃE, MINHA IRMÃ E MEU IRMÃO (Moi, Pierre Rivière, ayant Égorgé ma Mère, ma Soeur et mon Frère – França 1976). Direção: René Allio. Elenco: Claude Hébert, Jacqueline Millière, Joseph Leportier, Annick Géhan e Nicole Géhan. Duração: 105 minutos. Distribuição: Versátil.

A PRODUÇÃO E DISTRIBUIÇÃO DO CONTEMPORÂNEO AUDIOVISUAL PARANAENSE

CUNHA, Hugo Henrique Leme da[1]

RESUMO: A partir do final da década de 1990, quando as leis de fomento que atualmente subsidiam a produção do audiovisual brasileiro tornaram-se vigentes, a produção cinematográfica brasileira deu um salto, passando de uma média de catorze produções por ano em 1995, para cento e quarenta e duas produzidas em 2016. No entanto, a maioria desses filmes têm pouca visibilidade e curto tempo de permanência em cartaz, outros são produzidos e sequer chegam a ser distribuídos ou exibidos. Neste diapasão, por meio desta pesquisa pretende-se realizar um levantamento dos números relacionados à produção e distribuição de material audiovisual paranaense segundo dados coletados no observatório da ANCINE, e quais andam sendo as manobras das instituições locais para incentivar o progresso do mercado audiovisual paranaense por meio de entrevista com os responsáveis por órgão que regem o setor no Paraná, como a SIAPAR – Sindicato da Indústria Audiovisual do Paraná, SEBRAE, Fundação Cultural de Curitiba e com alguns produtores locais.

Palavras chave: Mercado audiovisual. Produção e distribuição paranaense.

1. INTRODUÇÃO

Alguns fatores são constantemente apontados como principais inimigos da tentativa de comercialização do cinema brasileiro, no que diz respeito ao seu despontar no mercado, "como a hegemonia das grandes distribuidoras estadunidenses frente à exibição nacional, a dependência histórica do cinema brasileiro por parte do Estado, e a tardia consciência cinematográfica nacional" (VIEIRA, Ana. 2014 p.14).

> A estrutura das leis de financiamento tampouco favorece um intercâmbio entre a produção e o público, ou seja, não se produz pensando no público. Se o filme se paga com os recursos advindos da própria produção, via leis de incentivo, o público não é uma necessidade, ele é um bônus. Isso viciou muito a relação entre as duas partes, entre a produção e o público. Quando havia uma relação mais intensa entre a produção e o público, o público ia ao cinema, como foi o caso das chanchadas nos anos 1940 no Rio e das pornochanchadas nos anos 1970, quando o exibidor – o Cine Marabá em São Paulo, por exemplo – também se envolvia na produção. (BALLERINI, 2012, p.12)

A reflexão de Ballerini é relevante para a compreensão de que, à medida em que há desequilíbrio entre o incentivo fiscal voltado para produção, em relação aos incentivos voltados para distribuição e exibição, o cinema brasileiro acaba por sucumbir em razão da falta de procura do público, que por sua vez, é bombardeado massivamente pelo mercado externo. Neste sentido, faz-se relevante, também, a reflexão do historiador e crítico de cinema Paulo Emilio Sales Gomes:

1 UNESPAR/Campus de Curitiba II. Email: hugohenrique@me.com

> Não é que tenhamos nacionalizado o espetáculo importado como os japoneses o fizeram, mas acontece que a impregnação do filme americano foi tão geral, ocupou tanto espaço na imaginação coletiva de ocupantes e ocupados, excluídos apenas os últimos estratos da pirâmide social, que adquiriu uma qualidade de coisa nossa na linha de que nada nos é estrangeiro pois tudo o é." (GOMES,1996 p. 92)

Guardadas as diferenças econômicas, o cinema estrangeiro pode apresentar um acabamento e finalização superiores comparados ao produto nacional, aliado a um alto nível de publicidade que movimenta a venda de seus produtos, outra ferramenta pouco utilizada pelas produtoras nacionais. Desta forma há um desapego do público em relação à linguagem do cinema nacional, mas isso justifica a falta de público nas salas? O produtor do cinema nacional se encontra num entre-lugar: realizar sua obra a partir de suas escolhas estéticas ou seguir o padrão da indústria hegemônica que a cada dia conquista mais mentes e corações. Não seria esse justamente um fator concomitante que poderia representar uma vanguarda artística que nos destacasse em relação à hegemônica estética estabelecida?

2. METODOLOGIA

Para o desenvolvimento dessa pesquisa, foi necessário dividi-lá em duas partes. A primeira dedicava-se em coletar dados no observatório da ANCINE (https://oca.ancine.gov.br) e analisar a produção audiovisual paranaense em 2016 e 2017. A partir desses números, foram selecionados alguns produtores locais, entre eles Antônio Junior, sócio da Grafo Audiovisual e alguns representantes de instituições como o SIAPAR – Sindicato da Indústria do Audiovisual, SEBRAE e Fundação Cultural de Curitiba para entrevistas, a fim de relatar quais andam sendo as movimentações do mercado audiovisual no Paraná.

3. LANÇAMENTOS NO BRASIL E PARANÁ EM 2016 E 2017

Ainda que a produção nacional esteja em constante ascensão, os campeões de bilheteria do cinema nacional são filmes voltados ao entretenimento – conhecidos como cinema comercial –, e dentre os 142 filmes brasileiros que chegaram às salas de cinema em 2016, apenas 4 foram feitos no Paraná (http://oca.ancine.gov.br/cinema). Ocupando no total duzentas e cinco salas, acumulando 48.046 ingressos vendidos, que movimentaram um total de R$ 520.078,83, em 2016. Num comparativo com as demais bilheterias do cinema nacional: "O Vendedor de Sonhos" (SP), de Jayme Monjardim, produzido pela Latinamérica Entretenimento Internacional e distribuído pela Warner, chegou a 418 salas de exibição e 640.175 ingressos vendidos, totalizando uma renda final de R$ 8.698.748,00, e este não está nem perto do primeiro da lista,

que vem a ser a produção paulistana “Os Dez Mandamentos - O Filme”, de Alexandre Avanci-ni, exibido em mais de mil salas e totalizando uma renda de R$ 116.833.026,88 através de mais de onze milhões ingressos vendidos. Atualmente contamos com um número estimado de 3.223 salas de cinema no Brasil, sendo 192 dessas salas situadas no Paraná e mais precisamente 84 em na cidade de Curitiba.

Em 2016, 142 filmes foram lançados no Brasil segundo o observatório da ANCINE, 4 dessas produções são paranaenses, sendo:

1. Amor De Catarina - ficção
   Direção: Gil Baroni
   Exibido em 69 salas – para 4.457 espectadores
   Distribuição: Europa

2. O Touro - documentário
   Direção: Larissa Fiqueiredo
   Exibido em 4 salas – para 247 espectadores
   Distribuição: Cazumbá Filmes

3. Travessias - ficção
   Direção: Salete Machado Sirino
   Exibido em 9 salas – para 16.132 espectadores
   Distribuição: Tigre Produções Cinematográficas

4. Para Minha Amada Morta - ficção
   Direção: Aly Muritiba
   Exibido em 35 salas – para 7.143 espectadores
   Distribuição: Vitrine Filmes

Já em 2017, 160 filmes foram lançados no Brasil, sendo apenas 3 destas produções paranaen-ses, sendo:

1. A Gente - documentário
   Direção: Aly Muritiba
   Exibido em 12 salas – para 557 espectadores
   Distribuição: Olhar Distribuição

2. Bye Bye Jaqueline - ficção
   Direção: Anderson Simão
   Exibido em 6 salas – Para 72 espectadores

Distribuição: Lança Filmes

3. Jesus A Esperança - ficção
   Direção: Semi Salomão
   Exibido em 5 salas – 2.180 espectadores
   Distribuição: Moro Comunicação

Elaboração: Coordenação do Observatório do Cinema e do Audiovisual - COB/SAM/ANCINE. Publicado em 09/07/2018.

Os números apresentados no observatório da ANCINE revelam que há pouca abrangência no que diz respeito ao número de salas em que os filmes são lançados, no Brasil havia 3.223 registradas no levantamento da ANCINE em 2016, sendo que um filme norte americano sucesso de bilheteria como Velozes e Furiosos (2017) foi lançado em mais de 1500 salas no Brasil, acumulando um público de mais de 8 milhões de espectadores. Haja a vista que um dos filmes brasileiros mais bem sucedidos de 2017 foi "Fala Sério Mãe" distribuído pela Downtown/ Paris, uma produção do Rio de Janeiro, dirigida por Pedro Vasconcelos, que ocupou 696 salas, totalizando um público de 883.251 espectadores, no caso dos filmes paranaenses, esse número não chegou a 50, com exceção do Amor de Catarina, filme de Gil Baroni, lançado em 69 salas.

3. A ARTICULAÇÃO DAS INSTITUIÇÕES LOCAIS

Comparando estes dados nota-se uma pequena queda na produção e distribuição do produto audiovisual paranaense em 2017, e um número que indica por alcance dos filmes produzidos aqui no que diz respeito ao seu lançamento em salas de cinema, assim questiona-se: o que impede o cinema paranaense de preencher as telas do país?

> "Eu costumo dizer a um amigo cineasta, produtor do típico cinema de autor, que, já que cineastas como ele não fazem uma indústria cinematográfica, empresas como a Globo Filmes estão aí tentando fazer. Não pensar no público é fruto de toda uma concepção desenvolvida pelos intelectuais sobre o cinema brasileiro, desde os anos 1960, referente a um cinema totalmente centrado em um diretor, na ideia de um autor, cinema de arte. Em determinado momento, os grandes filões de cinema popular, como a chanchada, a pornochanchada, o cangaço e a Boca do Lixo, desapareceram. Hoje, no lugar deles, você tem a Xuxa, o Didi e o padre Marcelo Rossi. A interrupção dos gêneros populares, intensificada pelo Celso Furtado no governo José Sarney, criou esse vácuo que vai até os anos 1990." (BALLERINI, Franciesco, 2012 p.12).

Segundo Jussara Locatelli, a vice presidente da SIAPAR – Sindicato da Indústria Audiovisual do Paraná, "precisamos marcar presença com o audiovisual paranaense" pois frente

ao grande domínio mercadológico do eixo Rio/São Paulo no setor, ainda não estamos tão bem posicionados no mercado. Jussara explica que ainda há a necessidade de esclarecer para grandes empresários, secretários e outras frentes que o audiovisual no Brasil é responsável por uma grande movimentação financeira, e que ao contrário do que é pejorativamente interpretado pela grande massa, é importante esclarecer que o mercado audiovisual há muito tempo se fomenta, uma vez que os valores investidos em novos projetos já vem sendo reabastecidos no Fundo Setorial do Audiovisual pelos impostos arrecadados pelo próprio setor.

Outras iniciativas junto à SIAPAR foram tomadas, como mobilizações que propiciaram a vinda de representantes da ANCINE, a fim de permitir que a TV Educativa do Paraná tivesse acesso ao PRODAV – Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro, o sindicato também se vale de algumas ações para conseguir suplementação orçamentária para o arranjo regional junto à Fundação Cultural entre outras ações. No entanto, segundo Jussara "hoje não lidamos mais com a necessidade de dinheiro para o mercado" afirma, "mas sim, em esclarecer melhor as demandas do setor para os gestores que não entendem os processos da cadeia audiovisual e as demandas desse mercado", daí a necessidade do sindicato atuar junto com outras instituições, como a AVEC – Associação de Vídeo e Cinema do Paraná.

4. DOS PRODUTORES LOCAIS

Na sequência, alguns produtores locais foram entrevistados. Para Paulo Munhoz da Tecnokena, seria interessante que produtores locais fossem mais unidos: "Com o fortalecimento do laço entre profissionais e produtoras, todo mercado audiovisual curitibano pode ser favorecido, uma vez que uma porção de pequenos empreendedores isolados pode não ter força alguma na hora de concorrer com o conglomerado de gigantes que hoje dominam o mercado", afirma o realizador.

Para Guto Pasko da GP7 Cinema, é a ausência de uma gestão madura que atrapalha o processo para as produtoras: "uma produtora tem que ter uma cartela de projetos, um plano de negócios e pensar na disseminação do produto e do público alvo, e entender quais são as manobras atuais do mercado que favorecem a produção" afirma, ele também cita que estar preso somente a editais de incentivo direto pode restringir a capacidade criativa do produto, e que agora sua produtora tem focado mais nos editais de incentivo indireto, em que você já tem seu projeto e pode tentar levantar a verba fazendo capitação de verba através de patrocínio com empresas.

Antônio Junior da Grafo audiovisual por sua vez, comenta que poderia haver uma maior continuidade e constância na natureza dos editas que fomentam o mercado audiovisual paranaense, "há uma grande oscilação no estilo dos editais lançados no Paraná, alguns editais que promoveram a produção de grandes obras nem existem mais" conta. Antonio Junior explica que essa oscilação faz com que o produtor esteja menos preparado, a criação de um bom projeto de longa metragem por exemplo pode levar anos, o que faz com que nem todo produto esteja

afiado para concorrer em alguns meses de prazo que são disponibilizados desde o lançamento do edital até seu fechamento.

5. O GEMAC

Na tentativa de unir as pontas do mercado audiovisual paranaense, surge em 2014 a iniciativa do SEBRAE de instituir o GEMAC (Grupo Estratégico do Mercado Audiovisual de Curitiba), formado pelo SEBRAE/PR, FIEP, SESI, FECOMÉRCIO, SESC, Fundação Cultural de Curitiba, Agência Curitiba de Desenvolvimento, SIAPAR – Sindicato da Indústria Audiovisual do Estado do Paraná e AVEC – Associação de Cinema e Vídeo do Paraná – no qual as organizações participantes assinam um termo destinado a execução de um Plano Mobilizador para a área, com o objetivo de alavancar o crescimento da indústria audiovisual curitibana.

Nas palavras de Guto Pasko:

> "O GEMAC tem como visão transformar Curitiba em um polo de excelência da indústria criativa do audiovisual alinhada à necessidade do mercado global (...) O grupo surgiu após o SEBRAE promover um diagnóstico do mercado dentro do seu projeto Economia Criativa do Audiovisual e assim fazer o convite para instituições representativas que pudessem elaborar um plano para fortificar o setor (2018)"

Com a assinatura do termo de cooperação, cada instituição do GEMAC desenvolverá as ações do Planejamento Estratégico proposto, que envolve: capacitação dos profissionais, empresários e lideranças do setor; ampliações mercadológicas; fomento de recursos; além de ações ligadas ao protagonismo político. Segundo Walderes Bello, fundadora do GEMAC, há uma grande preocupação do SEBRAE em preparar os profissionais do audiovisual com uma maior visão de mercado, "passou o tempo em que criamos a arte pela arte" afirma, "é necessário notar a importância do impacto que esse produto causará no espectador, e a necessidade de que ele retorne à cadeia financeira ao qual está submetido o valor que foi investido, para que essa rede de fomento nunca cesse". Outro ponto trazido por Walderes, é a necessidade de um maior embasamento mercadológico na grade curricular de cursos voltados às áreas do audiovisual, "há um grande foco no que diz respeito aos aspectos técnicos referentes ao desenvolvimento criativo, mas os assuntos voltados à difusão e gestão desse produto ainda sofrem uma certa defasagem", ela também salienta a importância de compreender o nível de sustentabilidade desse produto e sua duração no mercado, como em qualquer outra área, o produto audiovisual também pode estar fadado ao descarte, o que é um grande desperdício uma vez que não se trata de produto de fluxo de consumo comum, que tende a acabar ao ser consumido ou ter um prazo de validade específico. Qualquer obra audiovisual pode ser vista e revista infinitas vezes, uma vez que gere identificação, tenha um certo nível de excelência no acabamento e seja bem gerido e divulgado – conclui.

6. CONCLUSÃO

Através dos dados coletados nesta pesquisa, noto que há uma grande necessidade, por parte das instituições e órgãos responsáveis pelo mercado audiovisual paranaense, de motivar políticas públicas e mecânicas para que haja um melhor aproveitamento dos elementos últimos da cadeia audiovisual, sobretudo no que se refere à distribuição, exibição, comercialização e gestão desse material. Um ponto importante a se compreender aqui, é que uma vez que são utilizados recursos advindos do Fundo Setorial do Audiovisual, haverá em consequência a necessidade de devolver esse recurso através de comercialização posterior da obra, e um produtor despreparado pode quebrar o fluxo dessa cadeia sem uma boa gestão desse processo posterior. Uma obra audiovisual bem comercializada e distribuída, com um grande alcance de público, coopera não somente com o ciclo de fomento do FSA, mas também na formação de cultura audiovisual nacional/regional.

REFERÊNCIAS

AUTRAN, A. O pensamento industrial cinematográfico brasileiro: Ontem e hoje. In: MELEIRO, A. (Org.). Cinema e mercado. São Paulo: Escrituras, 2010.

AVELAR, Ana Paula. MICHEL, Rodrigo Cavalcanti, 2014. Indústria cinematográfica brasileira de 1995 a 2012: estrutura de mercado e políticas públicas.

BALLERINI, Franthiesco. O cinema brasileiro no século XXI. São Paulo: Summus Editorial, 2012

BERNARDET, Jean Claude, 1936. O Brasil em tempo de cinema: Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966.

BERNARDET, Jean-Claude. O que é cinema. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento. Editora Paz e Terra, 1996.

MASCARELLO, Fernando. História do cinema mundial. Campinas: Papirus, 2006.

RAPOSO, I.; CAMPOS, L. H. R. A cadeia produtiva da indústria cinematográfica. O financiamento do cinema: Os níveis de intervenção estatal na produção mundial. Relatório de Pesquisa. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2010.

VIEIRA, Ana Paula Andrade, 2014. A distribuição cinematográfica: o papel das distribuidoras de Porto Alegre.

SITE:
www.ancine.gov.br/OCA

SIMPÓSIO 2:
CINEMA E SIGNIFICAÇÃO: DISCURSO, CULTURA, LINGUAGENS

COORDENAÇÃO:
PROFA. DRA. BEATRIZ AVILA VASCONCELOS (UNESPAR),
PROFA. DRA. CRISTIANE WOSNIAK (UNESPAR) e
PROFA. DRA. JUSLAINE DE ABREU NOGUEIRA (UNESPAR)

“O PROCESSO” E A PALAVRA GOLPE

ALCÂNTARA ARAGÃO, Wagner de[1]

RESUMO
A partir da concepção de linguagem dos estudos do Círculo de Bakhtin, e tendo a análise dialógica do discurso como escopo teórico metodológico, o presente estudo aponta como o documentário “O processo” (Brasil/Alemanha, 2018), com sua estrutura narrativa, apresenta, ainda que sem assumi-la, a palavra “golpe” - significado dado discursivamente ao processo que culminou com o impeachment da presidenta Dilma Rousseff. Para tanto, a obra, em seu todo, é considerada como um enunciado multissemiótico, com especificidades do gênero do discurso documentário; as relações dialógicas, essência da linguagem, e a parte verbal e não verbal do enunciado/discurso são referenciais para a análise propriamente dita. Entrevistas da diretora Maria Augusta Ramos e materiais outros sobre o documentário são utilizados também como subsídios.

PALAVAS-CHAVE: análise dialógica do discurso; linguagem; palavra; O processo; golpe

“O PROCESSO”: SUCESSO LÁ FORA, EXPECTATIVA AQUI DENTRO

Lançado no Brasil em 17 de maio de 2018, o documentário “O processo” (Brasil/Alemanha, 2018), de roteiro e direção de Maria Augusta Ramos, estreou nas salas de cinema com a chancela da crítica internacional, e sob grande expectativa de setores da sociedade brasileira. Afinal, o longa-metragem resgata episódios relativos a um dos momentos mais conturbados da política interna desde a redemocratização sacramentada pela Constituição de 1988: o impeachment da presidenta Dilma Rousseff, em 2016. Da aceitação da abertura do processo de impedimento, pela Câmara dos Deputados, em 17 de abril de 2016, até a votação pelo plenário do Senado, em 31 de agosto de 2016, acontecimentos aos quais o Brasil acompanhou por jornais, emissoras de rádio, televisão, sites e redes sociais de internet, são, em “O processo”, narrados sob o olhar do cinema.

Além de ter ficado em terceiro lugar no prêmio do público na categoria “documentário” da mostra “Panorama” do 68º Festival de Berlim, “O processo”, conforme registra Aguiar (2018), “(...) teve casa lotada em todas as sessões, e a plateia aplaudia o filme durante sua exibição e aplaudiu de pé ao final”. Não foi diferente na pré-estreia no Brasil, durante o Festival É Tudo Verdade (São Paulo, maio de 2018). De acordo com o que noticiaram veículos de imprensa[2], as

---

1 Mestre em Estudos de Linguagens (UTFPR). Jornalista freelancer e professor de Comunicação em cursos técnicos da rede estadual de ensino do Paraná

2 Por exemplo, o Diário do Centro do Mundo (“Documentário sobre o golpe estreia no Brasil com sala lotada e sessão extra” - <https://www.diariodocentrodomundo.com.br/essencial/documentario-sobre-o-golpe-estreia-no-brasil-com-sala-lotada-e-sessao-extra/>), o Jornal do Commércio (“Documentário sobre impeachment de Dilma Rousseff lota sala em estreia” - <https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/cinema/noticia/2018/04/16/documentario-sobre-impeachment-de-dilma-rousseff-lota-sala-em-estreia-335482.php>) e Folha de S. Paulo (“Filme sobre impeachment de Dilma estreia no Brasil com sala lotada e sessão extra - <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/04/filme-sobre-impeachment-de-dilma-estreia-no-brasil-com-sala-lotada-e-sessao-extra.shtml>)

duas sessões de exibição, ocorridas no Instituto Moreira Salles no dia 15 de maio (às 17h e às 20h), tiveram sala cheia. Como muitos ficaram de fora, foi promovida uma sessão extra, às 23h. Desde o meio da tarde (por volta das 15h), havia fila por entradas.

Nas palavras da própria diretora do filme, o documentário busca "desconstruir uma ideia hegemônica" (RAMOS, 2018), qual seja a de que o processo de impeachment, por ter seguido os ritos parlamentares e jurídicos, ocorrera dentro da legalidade. "Para isso, trouxe os argumentos de forma cristalina" (idem). Essa ideia hegemônica reverberava nos grandes veículos de comunicação e em falas no Congresso e no Judiciário. Entretanto, era questionada – e não só pela base de apoio ao governo. Diversos atores sociais – lideranças políticas nacionais e internacionais, juristas, cientistas sociais, representantes populares, intelectuais, artistas – foram à público apontar a inconstitucionalidade na deposição da presidenta. Os argumentos que sustentavam essa posição estão na "radiografia do golpe" de Souza (2016).

É diante desse panorama que este trabalho tem como **objetivo** apontar como o documentário "O processo" assume a palavra "golpe", ainda que necessariamente sem pronunciá-la. A análise dialógica do discurso é o **escopo teórico-metodológico** elementar da pesquisa aqui apresentada. Sendo assim, a concepção de linguagem dos estudos do Círculo de Bakhtin[3] é a balizadora da averiguação exposta no decorrer deste artigo. O **objeto de estudo** é o documentário, entendido como um enunciado multissemiótico. Conceitos e categorias para a análise dialógica do discurso, bem como discursos e enunciados constituintes desse macro enunciado que é o filme em sua totalidade, são abordados no decorrer da exposição da análise propriamente dita.

O DOCUMENTÁRIO COMO UM ENUNCIADO

Os estudos do Círculo de Bakhtin definem **linguagem** como um processo de interação entre as pessoas, que vai além da existência de um sistema linguístico abstrato, ou de mecanismos orgânicos psíquicos dos indivíduos. Para que ela, *linguagem*, exista como tal, é preciso que haja a comunicação concreta, estabelecida na vida vivida dos indivíduos, nas diversas atividades da convivência humana. Linguagem, pois, é a convergência de estruturas linguísticas e de mecanismos de ordem orgânica e psíquica com as interrelações sociais mantidas pelos indivíduos.

Para que essa convergência se materialize, ou seja, para que a linguagem de fato ocorra, fazem-se necessários os **enunciados** ou **enunciações**, que vêm a ser as palavras, ou orações, ou quaisquer outras formas de expressão pronunciadas, produzidas pelos falantes e seus interlocutores nas mais variadas atividades humanas, nas interrelações sociais. Como diz

3 De acordo com Faraco (2009, p. 13), o Círculo de Bakhtin foi o nome dado a um grupo de intelectuais que se reuniu regularmente entre os anos de 1919 e 1929, "primeiro em Nevel e Vitebsk, depois em São Petersburgo (à época rebatizada de Leningrado), [na Rússia], (…) um grupo multidisciplinar". A paixão pela filosofia e pela linguagem era o que unia esses intelectuais, das mais variadas formações. Mikail Bakhtin, Valetin N. Volochínov e Pavel Medved são os nomes de maior repercussão, mas diversos outros intelectuais russos participavam das reuniões também. Diante da dificuldade de se identificar a autoria dos textos produzidos por esse grupo de estudos, convencionou-se, nessas situações, a creditá-la ao Círculo.

Volochínov (2013 [1920-1930], p. 158), "a essência efetiva da linguagem está representada pelo fato social da interação verbal, que é realizada por uma ou mais enunciações".

Dessa forma, conforme sublinham os estudos do Círculo de Bakhtin, os enunciados não são elementos isolados, gerados espontaneamente de um vácuo, um vazio social. O que os falantes e interlocutores enunciam dialogam com o contexto social, econômico, político e histórico do momento e lugar de fala. São, ao mesmo tempo, fruto do que já se disse no mundo, e/ou do que se espera que seja – ou possa ser – dito.

Como explicado, enunciado pode ser considerado como qualquer forma de expressão produzida, manifesta na vida vivida, nas relações sociais dos indivíduos. Pode se dar, portanto, lançando mão das mais diferentes semioses ou tipos de linguagens: a fala oral é um enunciado, uma postagem em rede social é um enunciado, um anúncio publicitário é um enunciado, um artigo acadêmico é igualmente um enunciado, textos verbais escritos, ilustrações, fotografias, vídeos, e assim por diante. De acordo com Bakhtin (2016 [1952-1953]), cada enunciado traz em si características e elementos inerentes à atividade humana, ao campo de comunicação do qual é produto:

> [Os enunciados] refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo [de atividade humana] não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua, mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Todos esses três elementos - o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional - estão indissoluvelmente ligados no conjunto do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um campo de comunicação. (BAKHTIN, 2016 [1952-1953], p. 12)

Enunciados com esses elementos (conteúdo temático, estilo, construção composicional) em comum, que exercem função similar, compõem o que o Círculo de Bakhtin chama de **gêneros do discurso**. Podemos entender o documentário como um gênero do discurso – todos os enunciados com essa função comunicacional terão regularidades comuns entre si. Dessa forma, nesta pesquisa trabalhamos com o filme "O processo", em seu todo, como um enunciado do gênero do discurso documentário.

A análise dialógica do discurso empregada sobre o documentário "O processo" leva em conta o seu plano de expressão multissemiótico. Seguimos o conceito de "plano de expressão" defendido por Teixeira (2009): diferentes linguagens – oral, verbal escrita, visual, audiovisual – que se apresentam de forma sincrética. Em outras palavras: a análise dialógica do discurso, em enunciados multissemióticos como é um filme, não pode considerar de modo isolado suas diferentes linguagens constituintes; seu todo é que deve ser observado.

O QUE "O PROCESSO" DIZ SOBRE O PROCESSO

A pergunta *"Como 'O processo' mostra que 'o processo' foi um golpe?"* foi o ponto de partida para a análise motivadora desta pesquisa. Primeiro passo em busca da resposta foi,

evidentemente, assistir ao documentário, o que se deu, na semana da estreia, em sessão pública, ao lado de espectadores em geral, com seus anseios e expectativas em torno da obra[4]. Depois do primeiro contato com o filme, a pergunta se transformou na seguinte questão de pesquisa: *"Como "O processo" mostra que "o processo" foi um golpe, mas sem precisar verbalizar a palavra golpe?* Foi com a lupa voltada a esse propósito que a análise dialógica do discurso da enunciação "documentário 'O processo'" se deu.

Convém agora trazer para a análise dois conceitos fundamentais sobre a concepção de linguagem do Círculo de Bakhtin: o de **auditório social** e o de **arena discursiva**. De acordo com Volochínov (2013 [1920-1930]), auditório social é o conjunto de interlocutores que participam de determinada conversa, para os quais as enunciações e seus discursos se dirigem. O auditório social condiciona características importantes dos enunciados – o tom, a escolha de elementos linguísticos e de linguagens, opções estilísticas etc. Podemos entender arena discursiva, por sua vez, como as diversas instâncias de embates discursivos, os quais se dão, pois, entre interlocutores, por meio de seus discursos.

Entendendo, assim, a arena discursiva em que o enunciado "O processo" transitou, e com qual ou quais auditório(s) social(is) o documentário buscou preferencialmente dialogar, tem-se passo essencial para se averiguar como o filme assume o discurso do golpe, inclusive dispensando de pronunciar essa palavra, explicitamente.

Recortamos, da totalidade do documentário, cenas e/ou sequências cujos discursos e vozes emergiram como essenciais no intento desta pesquisa. Listamos 18 desses momentos, descritos na tabela 1, em seguida nos aprofundaremos em alguns deles:

Tabela 1 – Cenas e/ou sequências do documentário "O processo"

MOMENTO	RESUMO DA CENA/SITUAÇÃO/PASSAGEM
1'18"	Tela escura com letras em branco dão informações sobre o contexto político.
2'08"	Panorâmica da Esplanada dos Ministérios; à esquerda da tela, massa de manifestantes contra o impeachment; à direita, massa de manifestantes a favor.
4'58"	Deputado Jair Bolsonaro, ao declarar seu voto pelo impeachment, homenageia o torturador de Dilma na ditadura, Carlos Brilhante Ustra.
9'23"	É quando, em tela escura e letras brancas, aparece o nome do filme
10'31"	Aparece, pela primeira vez, uma das personagens do documentário, a senadora Gleisi Hoffmann, do PT-PR.
13'03"	Em tela escura e letreiro branco, texto informa as acusações contra Dilma que constavam do processo: "(...) emissão de seis decretos de suplementação orçamentária; as chamadas 'pedaladas', um atraso no pagamento dos subsídios agrícolas aos bancos estatais".
17'36"	Ato de mulheres, à noite, na porta do Palácio do Planalto. Dilma vai ao encontro delas.
19'35"	Primeira aparição de outro personagem importante, José Eduardo Cardozo, advogado de defesa.
19'43"	Coautora da denúncia que motivou o impeachment, Janaína Paschoal aparece fazendo exercícios de alongamento, antes de sua fala em reunião da comissão de impeachment.
33'15"	Janaína Paschoal, lendo algo no computador, toma um toddynho.
35'51"	Depois de bate-boca em audiência da comissão de impeachment, presidente da sessão pede a troca da campainha da sala. Documentário mostra o trabalho de troca.

4 Este autor assistiu a "O processo" pela primeira vez em uma das duas sessões realizadas no dia 19/05/2018, em Curitiba, no Itaú Cinema da cidade, com sala lotada.

42'29"	Tela escura e letras em branco transcrevem áudio em que o senador Romero Jucá e ex-presidente da Transpetro (Petrobrás) conversam sobre a necessidade de tirar Dilma e colocar Temer no governo.
52'42"	No Palácio da Alvorada, Dilma dá entrevista à imprensa estrangeira.
1h40min45s	Em reunião da base do governo, Gilberto Carvalho, eminente figura do PT e ex-ministro de Lula, faz mea-culpa incisivo da atuação do partido no poder.
1h44min08s	Lula e o cantor e compositor Chico Buarque chegam para a sessão em que Dilma é sabatinada pelo plenário do Senado.
1h52min21s	Dilma ironiza "espontaneidade" do processo de impeachment.
1h52min39s	Discurso de Requião: "canalha, canalha!".
2h13min00s	Última cena do documentário: nuvens de fumaça tomam a paisagem de Brasília.

Consideramos que logo pelo nome do documentário – e sobretudo pelo momento em que o título aparece ao espectador – o filme sinaliza a assunção do discurso de golpe. A expressão "O processo", para determinado auditório social e em certas arenas discursivas, pode ser facilmente relacionada ao livro, homônimo, do escritor tcheco Franz Kafka. No romance, lançado em 1925 na Alemanha, o personagem central (Josef K.) vê-se vítima de um processo judicial inexplicável, e passa por experiências surreais. Não à toa "kafkaniano" se tornou adjetivo que designa uma situação sem lógica, sem coerência com o real. Não raro também, nos embates discursivos sobre o impeachment de Dilma Rousseff, o processo que levou à deposição da presidenta foi qualificado por integrantes do auditório social que enxergou o impedimento como "golpista" como um processo "kafkaniano".

É plausível, pois, inferir que já pelo título, apresentado em letras em cor branca sobre um fundo preto, o documentário de Maria Augusta Ramos fala em golpe, mesmo que o pronunciando por outras palavras. A analogia ao romance de Kafka pode ser inferida também pela apresentação semiótica da expressão na tela. Um tom sombrio – fundo preto com caracteres em branco:

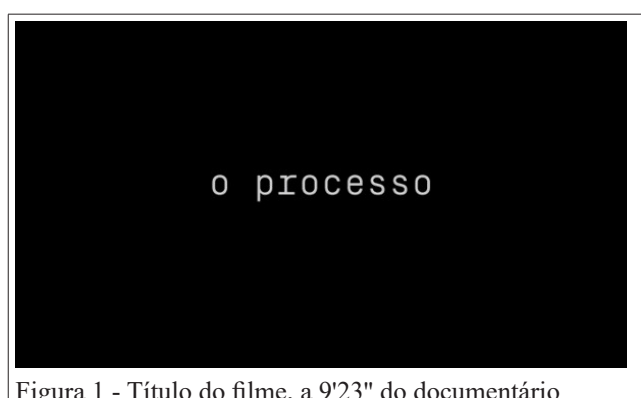



Figura 1 - Título do filme, a 9'23" do documentário

Fundamental ressaltar que o título do documentário é apresentado praticamente no décimo minuto do filme, depois de apresentar ao espectador um breve contexto em que se dá a abertura do processo do impeachment. Ou seja, há uma tentativa de inserir no auditório social da conversa sobre o golpe do impeachment interlocutores menos envolvidos no assunto. A informação do contexto é apresentado em duas sequências de tela escura com caracteres em branco (tal qual

na figura 1), logo depois dos créditos de apresentação do filme. A primeira sequência diz: *"Em outubro de 2014, Dilma Rousseff foi reeleita Presidente do Brasil, potencialmente estendendo para 16 anos consecutivos o governo do Partido dos Trabalhadores"*. Logo em seguida, o letreiro muda para um texto que informa que meses antes, uma operação judicial, a Lava Jato, ter revelado esquema de corrupção da Petrobrás. *"Políticos dos principais partidos foram acusados, inclusive o vice-presidente Michel Temer, e o presidente da Câmara dos Deputados, Eduardo Cunha"*.

Tais informações explicitam as circunstâncias em que se dá o processo de impeachment, e que será relatado pelo filme a partir dali, e levam o espectador a questionamentos sobre as reais intenções o impedimento da presidenta. Não teria, a deposição de Dilma, o objetivo de impedir que se concluíssem os 16 anos de Partido dos Trabalhadores no poder? Não seria uma forma de por freios em investigações que colocavam em maus lençóis grandes figuras políticas? São indagações cabíveis ao auditório social com o qual o filme dialoga, à arena discursiva em que trafega, e que no decorrer da narrativa, à medida que os fatos fossem se apresentando, fariam mais e mais sentido.

A narrativa do documentário, por sinal, segue uma cronologia linear. A narradora (a documentarista) não mexe no curso, cronológico, da história. Nota-se que o intuito é o construir o discurso do golpe expondo as evidências que o próprio desenrolar do processo de impeachment trazia à tona, sem que a montagem interfira diretamente nessa leitura. Há tão somente o que Bernardet (2006 [1980], p. 37/38) chama de recortar do espaço, a partir de determinados ângulos, em imagens, com uma finalidade expressiva, tendo a montagem como síntese. Pelas operações com esses elementos é que o discurso vai sendo engendrado pelo documentário.

Os recursos da linguagem audiovisual cinematográfica servem com precisão ao propósito de "desconstruir a narrativa hegemônica" sobre o impeachment. As possibilidades de enquadramentos e ângulos são exploradas e transformam em cenas únicas imagens que se tornaram comuns na televisão, nos portais noticiosos de internet, nas redes sociais digitais. São operações que permitem o que os estudos do Círculo de Bakhtin classificam como **reenquadramento de vozes**, de discursos: o que já foi dito é reenquadrado, ressignificado, por um outro falante.

É o que ocorre aos 42 minutos e 30 segundos do filme, quando um fato de grande repercussão e que expôs o viés golpista das investidas para destituição de Dilma Rousseff é praticamente assumido pelo senador Romero Jucá, de Roraima, do então PMDB, e já àquela altura ministro do governo de Michel Temer (Dilma já estava afastada, à espera da conclusão do processo pelo Senado). Trata-se de uma conversa entre Jucá e o ex-presidente da Transpetro, Sérgio Machado, fruto de um grampo da Polícia Federal, no âmbito da Operação Lava Jato[5]. O documentário reenquadra esse discurso: o som original do grampo é reproduzido; em tela

5 A conversa ocorrera em 5 de março de 2016, portanto antes de a Câmara dos Deputados ter votado pela abertura do processo de impeachment contra Dilma. A divulgação do grampo se deu em 23 de maio de 2016, quando a presidenta já estava afastada, por decisão favorável ao impeachment por comissão específica do Senado. Sobre o episódio, sugerimos: Gravação com Jucá indica que impeachment foi golpe para conter a Lava Jato: <https://www.redebrasilatual.com.br/politica/2016/05/gravacao-revela-que-impeachment-foi-golpe-para-conter-lava-jato-192.html>

escura e letras em branco, as falas são transcritas. Destaque para esse trecho da conversa: "Jucá: Tem que mudar o governo para estancar essa sangria; Machado: É um acordo, botar o Michel, num grande acordo nacional; Jucá: Com Supremo, com tudo".

Outro reenquadramento de enunciações observamos ocorrer com dois dos personagens principais do processo de impeachment - e, por conseguinte, do documentário:

Figura 2: José Eduardo Cardozo, a 19'35"

Figura 3: Janaína Paschoal, a 33'15"

O advogado José Eduardo Cardozo, que faz a defesa de Dilma Rousseff na Câmara dos Deputados e depois no Senado Federal, e Janaína Paschoal, coautora da "denúncia" e do pedido de impeachment, mesmo quando atuando em sessões públicas, com imagens fartamente reproduzidas por veículos de comunicação, em "O processo" aparecem sob olhar único. É um artifício cinematográfico, como diz Bernardet (2006 [1980], p. 44), que permite ao espectador "ter a ilusão de estar como vendo o real e não de estar em contato com uma narração (…) Como se nada se interpusesse entre o espectador e a estória narrada (…)."

Esse olhar é capaz de registrar flagras reais os quais, reproduzidos na telona, soam como dramatizações de um filme ficcional. Entre tantos quadros para ilustrar tal afirmação, selecionamos os reproduzidos nas figuras 2 e 3. Tanto Cardozo como Janaína não encenaram aquelas sequências. O olhar e o sorriso do advogado, ao cumprimentar parlamentares momentos antes de mais uma sessão pública para fazer a defesa da presidenta, e o tomar toddynho de Janaína não foram ações forjadas para o filme. Ocorreram, na vida vivida. O captar desses instantes e, mais que isso, a opção por tornar essas imagens constituintes desse grande enunciado que é o documentário, seguramente somam esforços na tentativa de engendrar o discurso proposto pela documentarista.

Reenquadramento de enunciados outros se dá também quando o documentário resgata imagens de uma noite em que, à porta do Palácio do Planalto, Dilma Rousseff recebe apoio popular – notadamente de mulheres, e em boa parte crianças também. Esse episódio, da vida vivida, reapresentado por "O processo" simboliza evidente contraponto ao discurso hegemônico, de que o impeachment atenderia a um suposto "clamor das ruas". Reparemos nas figuras 5 e 6:

Figura 4: Dilma recebe flores...

Figura 5: … e recebe abraços, a 17'36"

São cenas – discursos multissemióticos (imagens mais palavras bradadas pelas apoiadoras) – que transmitem mensagens de solidariedade, fraternidade recebidas por Dilma. Se a mandatária, mesmo no momento em que é massacrada acusada de ilegalidades passíveis de impedi-la de exercer a Presidência da República, é acolhida com tamanho afeto, será mesmo que o processo de impeachment tem adesão maciça das ruas? Será que o que Dilma fez é, de fato, grave e inconstitucional? Ou, de fato, tudo não passa de escusas com o intuito de sacar do poder o Partido dos Trabalhadores? É uma leitura absolutamente possível e legítima de se fazer do discurso do documentário.

Outra passagem que identificamos como significativa para demonstrar o caminho de construção do discurso do golpe pelo documentário, ocorre quando o filme chega aos capítulos final do processo: na sabatina de Dilma pelo Senado e, posteriormente, quando da votação pelo plenário daquela casa. O que se sobressai na obra é o texto oralizado pelos personagens sincretizadas às respectivas imagens. Recortamos duas falas:

Figura 6: Dilma: "espontaneidade?". A 1h52min21s

Figura 7: Requião: "canalha, canalha!". A 1h52min39s

Na cena ilustrada pela figura 6, em entonação irônica Dilma Rousseff questiona outro personagem do documentário, o senador Cássio Cunha Lima, de Alagoas (do PSDB, oposição a Dilma), sobre a "espontaneidade" do processo de impeachment ao qual o parlamentar tinha acabado de se referir. Lembremos que Volochínov (2013 [1920-1930], p.171-172) observa que cada enunciação é composta de duas partes – "uma verbal e outra não verbal". A parte não verbal tem a ver com a dimensão social em que uma palavra é manifesta (espaço e tempo; o objeto

ou tema da enunciação; e a valoração, isto é, a atitude dos interlocutores diante da enunciação expressa). Por sua vez, a parte verbal diz respeito à escolha das palavras, a disposição delas, à entonação. A entonação irônica de Dilma é captada e reenquadrada pelo documentário.

Em sequência adiante, o filme reproduz pronunciamento feito pelo senador Roberto Requião, do Paraná, contrário ao impeachment. Requião inicia sua fala reenquadrando uma voz outra: repete o "canalha, canalha!" bradado por Tancredo Neves, em 1964, quando o então presidente do Senado, Aura de Moura Andrade, declarou vaga a Presidência da República, sacramentando o golpe que depôs João Goulart[6]. Bakhtin (2014 [1920-1970], p. 140) afirma que "no discurso de qualquer pessoa que vive em sociedade, (em média) pelo menos metade de todas as palavras são de outrem reconhecidas como tais, transmissíveis em todos os graus possíveis de exatidão e imparcialidade (mais exatamente, de parcialidade)". Ao repetir as palavras de Tancredo, conhecidas pelo auditório social que as recebe, Requião escancara o golpe do impeachment de Dilma. Ao reenquadrar a fala de Requião e apresentá-la, o documentário fortalece o discurso de golpe do mesmo impeachment.

É a última cena do documentário que – sobretudo quando anteposta com a primeira – sela o discurso do golpe do qual o Brasil foi vítima. A figura 8 permite a comparação:

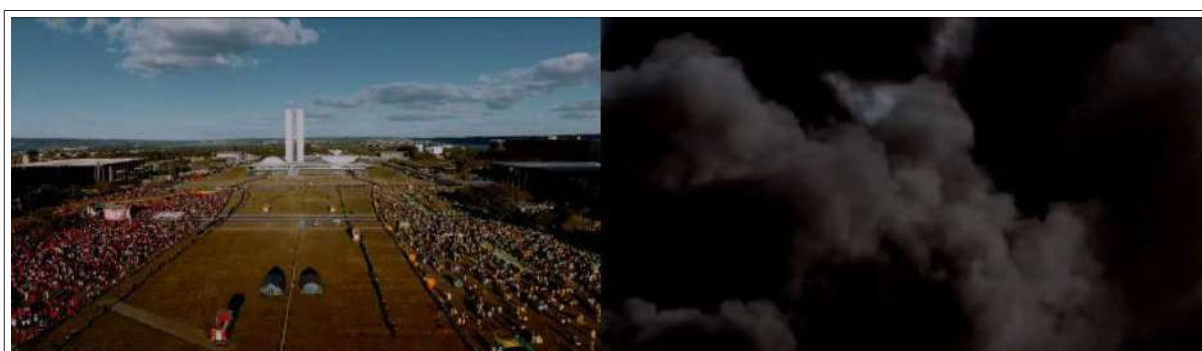



Figura 8: o começo (2'08") e o encerramento de "O processo"

"O processo" encerra com desdobramentos da deposição de Dilma Rousseff – o governo sucessor e suas políticas de arrocho e de retirada de direitos. As derradeiras sequências apresentam protestos contra essas políticas duramente reprimidos por forças policiais em Brasília. Uma nuvem de fumaça, escura, densa, que cobre a paisagem da Esplanada dos Ministérios, é cena final do filme. Um cenário de opressão e trevas, bem diferente do começo da narrativa – que ilustra um país dividido, polarizado, mas onde a livre manifestação é respeitada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Bernardert (2006 [1980], p. 115), ao abordar os diversos movimentos do cinema no decorrer da história, define um tipo de cinema como "cinema militante". Uma produção fora do sistema industrial, em que a obra não é mera mercadoria:

---

6 Sobre isso, sugerimos ver, por exemplo, em <https://www.pragmatismopolitico.com.br/2016/08/canalha-canalha-requiao-transcreve-fala-de-tancredo-na-frente-de-aecio.html>

> São “filmes de cineastas que trabalham para movimentos específicos ou produzidos pelos próprios movimentos ou partidos políticos (…) [voltados] para questões operárias (…), feministas, movimentos de libertação homossexual, movimentos ecológicos, movimentos de moradores de um bairro, etc. Estes filmes são significativos não só pelos temas que abordam, mas principalmente pelo fato de tanto sua produção como sua exibição serem incorporadas às ações do movimento”

É possível incluir “O processo” como um filme militante, pelo discurso que assume. Integrante de um movimento, ainda que não uma organização específica, um partido político determinado, uma instituição em particular. É uma obra fruto de todo um movimento, constituído por incontáveis atores sociais, que durante os trâmites que culminaram com a deposição da presidenta Dilma Rousseff foram às ruas, agenciaram redes sociais digitais, tentaram as mais diversas formas de manifestação para denunciar o golpe de que se tratava aquele impeachment. O documentário de Maria Augusta Ramos parece emergir dessa mobilização ampla, plural, suprapartidária, que encontrou ecoa em foros internacionais.

A obra, como a própria autora disse, e já citamos, vem para assumir ponto de vista de denúncia do golpe. Mas não precisou, como expusemos na análise, pronunciar a palavra “golpe”. O conceito de que aquele processo se constituía em um golpe foi se construindo pela estrutura narrativa do documentário: a linearidade cronológica, as vozes reenquadradas e ressignificadas; os flagras que deram nova entonação aos discursos multissemióticos, diferente da entonação reverberada pelos meios de comunicação hegemônicos. Assistir a “O processo” é revistar os episódios, reais, com outro olhar. O olhar cinematográfico da narradora.

Ainda que esse olhar cinematográfico não estivesse presente em cada cena dos episódios em torno do processo de impeachment – suponhamos que o documentário tivesse sido feito a partir de montagens de imagens daquela situação sob ótica já conhecida, relatada pelo noticiário -, mesmo assim, por pelo menos duas passagens, “O processo” teria logrado êxito em seu intento de expor o golpe. São, como vimos, a escolha do nome e a apresentação desse nome na parte inicial do documentário, e a reviravolta no direito à manifestação, representada pela primeira cena – a vista área da Esplanada dos Ministérios, em Brasília, com atos pró e contra o impeachment – em oposição ao obscurantismo da cena final (a nuvem de fumaça resultado da opressão e sinalizando um futuro de trevas). Até porque a força é inerente a processos golpistas: ou não tomada ou na manutenção desse poder.

Por fim, duas opções de estilo de linguagem – cinematográfica – chamaram a atenção. Uma, a ausência de entrevistas, comum em documentários. É uma narrativa de observação, de reprodução de fatos já relatados, porém sob o olhar específico da documentarista. A outra opção é a ausência de gerador de caracteres que identificam os personagens, também recorrentes na linguagem cinematográfica documental. A inexistência de entrevistas e da nominação dos personagens dá ao documentário um aspecto ficcional. É como se, ao seguir por esse caminho, a documentarista lograsse reproduzir com maior fidelidade os fatos. Afinal, a surrealidade

daqueles episódios e o enredo kafkaniano daqueles fatos teriam de ser enunciados assim: como uma novela, uma obra de ficção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Flávio. Brasil faz bonito no Festival de Berlim; filme sobre impeachment é ovacionado. 2018. Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/entretenimento/2018/02/brasil-faz-bonito-no-festival-de-berlim-filme-sobre-impeachment-ovacionado>. Acesso em: 17 set. 2018.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. Os gêneros do discurso. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016 [1952-1953].

______. Para uma filosofia do ato responsável. Tradução de Miotello & Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

BERNARDET, Jean-Claude. O que é cinema. São Paulo: Editoria Brasiliense, 2006 [1980]

FARACO, Carlos Alberto. Linguagem & Diálogo - as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

RAMOS, Maria Augusta. In: ENTRE VISTAS - Maria Augusta Ramos. São Paulo: Rede TVT, 2018. (52 min.), son., color. Disponível em: <https://youtu.be/z0mSMm0L4jM>. Acesso em: 17 set. 2018

SOUZA, Jessé. A radiografia do golpe - entenda como e por que você foi enganado. São Paulo: Leya, 2016.

VOLOCHÍNOV, Valentin Nikolaevich. A construção da enunciação e outros ensaios. Tradução de João Wanderley Geraldi. São Carlos (SP): Pedro & João Editores, 2013.

DAMIEN CHAZELLE E OBRA: EM BUSCA DE UMA *MIS-EN-SCÈNE* DO JAZZ

LOPES, Stefano[1]

Resumo: Damien Sayre Chazelle, 32 anos, é o mais novo diretor dos Estados Unidos a ser premiado pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas. Com uma obra autoral de natureza especialmente comercial composta por três filmes, desde a faculdade o autor-artesão cinematográfico tem se proposto a traduzir visualmente o movimento do jazz através predominantemente do cinema musical, de maneira a acostumar seu público jovem ao clássico estilo rítmico antidoutrinário, ensinando-lhes a apreciação do jazz como arte visceral, não de puro e simples entretenimento. A pesquisa tem como propósito sistematizar uma observação fílmica interartística e multimidiática sobre a obra de Chazelle atrelada a teorias de diversas origens e expressões artísticas de modo a esboçar a definição de uma mis-en-scène que, inspirada por e apropriadora do jazz, concebe uma forma fílmica jazzística. Para isso, o trabalho utiliza do visionamento fílmico, análise posterior e comparativa, sendo concluído pela realização de um vídeo-ensaio que explicita audiovisualmente a teoria de que a obra de Chazelle segue uma linha que tenta traduzir esteticamente o jazz.

Palavras-chave: Damien Chazelle; cinema; *jazz*.

INTRODUÇÃO

Damien Chazelle é um nome expoente que surge na contemporaneidade ao se pesquisar a articulação audiovisual do jazz. Em sua enxuta filmografia autoral, ele tem um trabalho narrativo-musical bastante consistente cujas recorrências são bastante notáveis. Daí o estudo a seguir partir da obra de Chazelle, denominada aqui como "Trilogia do Jazz", para tocar em questões da transposição articular-conceitual do jazz no âmbito da trilha musical que encorpa e encabeça dramas fílmicos para além dos paradigmas industriais do Cinema (musical). Desse modo, o seguinte estudo parte de uma conceituação histórica da relação entre cinema e jazz desde os primórdios do dispositivo cinematográfico. Em seguida, assume uma apresentação da obra de Chazelle para, enfim, realizar a análise fílmica propriamente dita em busca de uma mis-en-scène do jazz na obra do diretor.

Este trabalho acompanha um vídeo autoral de exemplos audiovisuais (disponível em https://vimeo.com/277800690), reunidos em forma de filme-ensaio, que servem tanto como argumentos da tese aqui apresentada como também um estudo independente na busca dessa mis-en-scéne jazzística na obra de Damien Chazelle. Far-se-á referência ao material do vídeo na exposição argumentativa aqui presente de modo a reforçar a utilização da própria linguagem audiovisual das obras analisadas também como referência de estudo.

---

1 Acadêmico do curso Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Paraná – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná, bolsista de Iniciação Científica (PIC 2017/2018, Unespar/Fundação Araucária), sob orientação do Prof. Me. Fábio Allon dos Santos. A contatar em *stefano_lopesantos@yahoo.com.br*.

CINEMA & JAZZ: BREVE HISTÓRICO

Não é de hoje que experimentações artísticas das mais diversas Artes proporcionam um contexto de estruturas equivalentes tanto semântica quanto sensorialmente. Muito antes das proposições do moderno contexto transmidiático, nas artes musical e visual, por exemplo, essa espécie de correspondência interartística perdura há mais de um século: basta um rápido vislumbre contextualizado sobre um grupo de pinturas cubistas para se convencer de que o que ocorre nessas obras já foi ouvido na música jazzística (GUILLERÉ *apud* EISENSTEIN, 2002).

O Cinema, é claro, não se abstém desse fenômeno. Há quem diga ainda que se trata da arte mais completa, por ser considerada aquela que reúne os mecanismos de linguagem das diversas outras de modo a consolidar uma gramática própria. Controvérsias à parte, fato é que no Cinema, som e imagem (em movimento) trabalham juntos em ressignificação. E isso já desde o que se convencionou chamar "cinema mudo", quando os filmes silenciosos eram em grande parte acompanhados por pianistas *in loco* que certamente tinham em seu repertório de improvisação o *rag*, estilo de performance musical que se pode denominar "pré-jazzístico"[2] (CHRITARO, 2015).

A partir daí a relação entre cinema e jazz evoluiu ao passo que suas linguagens próprias foram se estabelecendo e, então, dissolvendo-se no meio técnico-artístico. Num primeiro momento, essa afinidade interartística se baseou exclusivamente na simultaneidade com que, individualmente, elas germinavam, e na consequente ideia dos produtores de que unir as duas linguagens resultaria numa expressão artística contemporânea. Para além dessa mera contemporaneidade, alguns anos depois, já por volta dos anos 1920 com seu emergente "cinema falado", o jazz se faz notavelmente presente nas obras, agora seguindo a "tendência de confinar a participação do jazz dentro da ação filmada [...], ou seja, a música deste estilo nunca vem desvinculada de sua performance no cinema deste período" (ibidem), sobretudo nas cinebiografias de músicos do jazz, febre nos anos 1940.

Essa conservadora articulação cine-jazzística se manteve praticamente inalterada até os anos 1950, quando a crise dos estúdios acabou por exigir novas criações e estratégias de abordagem, considerando cada vez mais contextos e significados através das mais diversas artes e mídias em constante transição. A partir de então, exceções às vogas dos anos seguintes não pararam de surgir aqui e ali, concebendo um cinema cada vez mais plural, de tons e matizes variados.

Nesse sentido geracional , a bibliografia é unânime em apontar a trilha musical de Alex North para *Um Bonde Chamado Desejo* (Elia Kazan, 1951) como aquela que encontrou uma forma satisfatória para superar a restrição do uso do jazz ao plano do discurso audiovisual onde a representação da cena se desdobra, e ampliou a exploração deste gênero musical empregando-o em outros tipos de articulação, uma vez que seu trabalho tenha aproveitado a música a partir da ênfase na disposição mental – e, portanto, interna e oculta – dos personagens ao invés de

2 Estilo e gênero musicais, sincopado, similar ao jazz devido à proposta conceitual e pelo próprio contexto performativo: caracterizado por uma grande ênfase em solos e improvisações

explorar a externalidade dramática com que a atuação constrói a ação narrativa (CHRITARO, 2015).

A TRILOGIA DO JAZZ

Diante de toda uma história de relação interartística é que surgem figuras interessadas em trabalhar não apenas com a história do Cinema em si, autorreflexivo, referenciador e homenagético, mas também com as histórias das artes plásticas e da música, como Damien Chazelle. Não por acaso formado em Artes Visuais e amante declarado de música, o diretor e roteirista estadunidense é um exemplo de autor-artesão na indústria audiovisual hollywoodiana. Responsável por *Guy and Madeline on a Park Bench* (2009), *Whiplash – Em Busca da Perfeição* (2014) e *La La Land – Cantando Estações* (2016), reunidos aqui como a Trilogia do Jazz, em conjunto com Justin Hurwitz, compositor, amigo de faculdade e frequente colaborador em filmes, tentou traduzir em termos audiovisuais o ritmo do jazz partindo da lógica e natural abordagem temática, vez ou outra autobiográfica, já que Chazelle estudou bateria no Ensino Médio e arriscou ser músico antes de se dedicar ao cinema.

Já na primeira cena de *La La Land – Cantando Estações*, o público adentra o universo autoral de Damien Chazelle: um dos carros encara o trânsito de Los Angeles ao som de "*It Happened at Dawn*", canção que encabeça o seu primeiro filme, *Guy and Madeline on a Park Bench* (referido daqui em diante como GMPB). Tudo é muito intrínseco na trilogia, apesar de as abordagens sofrerem variações estratégicas que culminam em estéticas diversificadas de modo a estarem sempre mais adequadas às histórias específicas de cada filme. E é aí também – na história – que Chazelle mostra mais um interesse em transpor os conceitos do jazz: seus roteiros seguem padrões dramáticos similares ao crescimento harmônico de uma apresentação do ritmo performático, sobretudo no que diz respeito aos desfechos de suas tramas.

Não é simples transpor a oscilação e a impremeditação do jazz para a tela. Embora seja uma forma de arte tão visual quanto sonora, o ritmo e a indústria cinematográfica não tiveram uma articulação muito cordial durante décadas, o que pode ser justificado pela sua resistência em ser *capturado* visualmente, já que prioriza essencialmente o desempenho ao vivo à gravação. Não por acaso, sua característica mais marcante é o improviso: desprender-se (criativa e significativamente) dos padrões pré-estabelecidos, tornando o ritmo uma prática disforme no espaço e no tempo. Desse modo, trazendo essa ideia em termos audiovisuais, é impossível trazer o conceito jazzístico para as telas de cinema ao se utilizar os métodos de captura artística impostos pelos formatos conservadores da indústria cinematográfica.

É nesse aspecto que a obra de Chazelle se destaca: sua forma fílmica não é industrialmente conservadora; ele consegue pôr sua relativa autoria mesmo em filmes financiados pela e para a indústria. Sua estética é versátil, como requere o próprio conceito do jazz. Em Whiplash, como ele próprio alega, desfere rápidas mudanças de cena, usando câmeras em diferentes ângulos para dar ao espectador a frenética experiência de um baterista no manejo das baquetas. Em La La Land, o cineasta traduz a espontaneidade do jazz em cenas surreais, como a neve

caindo numa festa entre quatro paredes ou o passeio de um casal que levita por um planetário. É a tentativa explícita de encontrar uma forma excitante de filmar o jazz: o que às vezes significa enfatizar o aspecto físico da música, como em Whiplash, e em outras, enfatizar os ritmos; a edição e o movimento da câmera precisariam vibrar com o balanço da música (FINCO, 2016).

UMA *MIS-EN-SCÉNE* JAZZÍSTICA

David Bordwell sistematiza a mis-en-scène num sentido essencialmente técnico, denotando a articulação em harmonia de cenário, iluminação, figurino, maquiagem e atuação dos atores dentro do quadro – o que viria a ser a função prática do diretor de cena. Partindo para a realização em si, Michael Rabiger expande o conceito de modo a incluir também as relações da câmera no espaço, o projeto por trás da imagem, o conteúdo dramático e a sonoplastia.

Nesse sentido, em se tratando de um ritmo musical, é impossível abordar o jazz sem tocar em questões do próprio ritmo narrativo, que se torna um componente básico da constituição de ambas as artes – musical e audiovisual, intrínsecas na obra de Chazelle. E ritmo, aqui, entende-se não apenas como resultado da montagem cinematográfica (como em Whiplash, em que segmentar a cena e conduzi-la com a ajuda de cortes abundantes é a estratégia adotada pelo diretor a fim de guiar o olhar para as sutilezas de uma música frenética), mas também como germe da escritura do roteiro.

Em toda a sua obra, Chazelle escreve de modo a criar expectativa. Em GMPB, espera-se a reconciliação do casal Guy e Madeline; em Whiplash, o reconhecimento de Andrew por Fletcher; e em La La Land, o *happy ending* de Mia e Sebastian. Em todos eles, Chazelle sabe o que o espectador espera e prepara tudo dramaturgicamente para esse grande momento no filme. Para depois subvertê-lo. Uma notória tentativa de roteirização musical: os filmes caminham no andamento de uma canção de jazz – sobre uma trama-base (geralmente os conflitos da relação entre duas pessoas), é como se encarássemos uma improvisação de situações que subverte o movimento narrativo da jornada do herói ao investir em uma quebra de ritmo absurda nos meados de suas durações, quando, assim como num bom espetáculo jazzístico, não se sabe o que esperar, já que se vê a impossibilidade do final feliz aguardado desde o início. Nesse sentido, os filmes terminam exatamente no ápice de seu próprio clímax.

E é justamente nesse aspecto – o clímax – que Chazelle brinca com seus espectadores ao (des)construir narrativas. Ele utiliza de falsos clímaces, fazendo o espectador construir e pré-visualizar o fim do drama em sua mente e, quando espera vê-lo em tela, esse mesmo fim é subitamente desfeito, desconstruído abruptamente. A partir daí Chazelle faz com que os filmes sejam guiados por um contentamento com as consequências desse desvio de final, geralmente pessimista, criando uma tensão que faz com que cada expressão facial em cena seja elevada para que se possa entender o que se passa na tela. O real clímax está aí: no ápice das emoções de cada personagem em frente ao inesperado. A necessidade do jazz fílmico vem da presença da expressão artística na vida das personagens de Chazelle: é através da música que elas conseguem exprimir seus sentimentos e sensações, é através de suas próprias expressões artísticas,

de sua dança ou de sua música, que elas reagem aos desafios. Os filmes, porém, não acabam aí: desse desvio, o diretor dá a sensação de mais um fim, agora feliz. Ele permite que o espectador assista ao que esperou ver durante todo o filme, sacia-o visualmente, para que o espetáculo final (em geral, literalmente "espetáculo": quase como videoclipes, performances) seja deleitado por quem acompanha a trama – mas isso também não dura muito tempo. Chazelle, então, combina esses dois falsos fins de modo a criar um terceiro, nem pessimista, nem feliz, mas real, valorizando os desafios das personagens até ali: o que vale, no fim de seus filmes, não é a conquista ou não do sonho, mas sim o seu preço (FLIGHT, 2018).

Para além da questão rítmica, outra característica que pode ser levantada para a construção dessa mis-en-scène própria é a potência da síncope[3]. Segundo Russel Lack:

> O cinema, como a música, se desenrola no tempo, e este é seu aspecto ontológico mais básico – a mudança. A percepção subjetiva desses eventos que vão se transformando, tanto em nível de trama quanto no nível material da passagem do filme pelo projetor, é predicada em uma consciência de ritmo. A transformação do ritmo, os ciclos internos, repetições, desvios e mudanças que para cada um de nós constitui a experiência de assistir a um filme ou ouvir uma música. O jazz respondeu ao menos a algumas das demandas estilísticas que eram feitas por este estilo renovado, e mais plástico de narrar. Enquanto as narrativas se tornaram ao mesmo tempo mais simples, mas também mais fragmentadas, como quadros de temporalidade múltipla contidos numa história que alterna entre cada um deles a proeminência, o jazz – com sua imperfeição estética – capturou musicalmente algo do senso de autenticidade espontânea que muitos realizadores de cinema estavam procurando (LACK *apud* CHRITARO, 2015, p. 26).

Fato é que, a partir do jazz, a perspectiva convencional, de foco fixo e ponto de fuga gradual, foi deixada de lado. No ritmo insurgente, todos os elementos são levados para o primeiro plano[4]. De acordo com Guilleré, "a moderna cena urbana, especialmente a de uma grande cidade à noite, é claramente o equivalente plástico do jazz" (GUILLERRÉ *apud* EISENSTEIN, 2002, p. 69). Aliando-se essa ideia à estética moderna, construída tendo como base a desunião dos elementos de modo a aumentar o contraste de cada um deles, fortalecido através, por exemplo, da repetição de elementos idênticos, cria-se mais um conceito para a definição de uma mis-en-scéne jazzística que joga com a falta de perspectiva.

Na obra de Chazelle, enquanto o jazz surge como elemento narrativo e dramático de desenvolvimento de personagens e tramas, os primeiros planos são subvertidos: não mais retratam objetos de importância narrativa direta, mas simplesmente encorpam o jazz como personagem independente. Não é a ambientação ou o classicismo da decupagem que importa, mas sim o poder do jazz, que toma corpo de forma quase prosopopeica, carecendo de espaço no drama das personagens retratadas pelo diretor, que se desenvolvem em contato com a música. Ao contrário do que ocorria nos musicais clássicos, nos filmes de Chazelle (quase) não existem pausa e suspensão narrativas para a inserção da música e performance, mas pelo contrário: é através da própria música que o drama evolui (talvez uma única exceção seja a cena de "*Another Day of Sun*", que introduz La La Land). Nesse sentido, faz-se uma aproximação da utilização musical do jazz na obra de Chazelle à teoria de Rodrigo Oliva (2017), pesquisador de Cinema que trata das interconexões de poéticas audiovisuais em hibridismos de linguagem, que elabora o conceito de transcineclipe, uma amálgama audiovisual do cinema e do videoclipe (cada vez mais ci-

---

3 Síncope, na música, define o elemento rítmico resultante da execução de uma nota do tempo fraco ou da parte fraca de um tempo que se prolonga até o tempo forte ou a parte forte do tempo seguinte, sendo relevante ao trabalhar a alternância, repetição, variação e amplitude de momentos musicais.

4 Vide vídeo-ensaio para visualização da exploração dos primeiros planos.

nematográfico na contemporaneidade), criando uma linguagem nova e ainda mais potente, cuja marca é o estranhamento através da narrativa que se suspende esteticamente, embora mesmo assim não deixar de progredir dramaticamente. Tanto nos filmes da trilogia quanto nos filmes que Oliva descreve como transcineclípicos, as personagens são afetadas pela música, e é a partir disso que a dramaturgia se desenvolve.

Imagem 1: Sequência de jazz em planos próximos de “Guy and Madeline on a Park Bench”.
Fonte: frames do filme.

Imagem 2: Sequência de jazz em planos próximos de “La La Land – Cantando Estações”.
Fonte: frames do filme.

Imagem 3: Sequência de jazz em planos próximos de “Whiplash – Em Busca da Perfeição”.
Fonte: frames do filme.

Tal aproveitamento da música (e da coreografia que geralmente a acompanha, entendendo-se aqui “coreografia” não apenas como dança-expressão artística, mas também como

movimentação ou mis-en-scène em sua tradução literal: "montar a ação no palco") se dá com eficiente consistência pela consciência de Chazelle ao fazê-lo. Em GMPB, por exemplo, a influência dramática de outras expressões artísticas são quase cruciais, já que as personagens são notavelmente não-comunicativas e, portanto, é através da música de Guy ou do sapateado de Madeline que seus sentimentos são revelados, traduzidos imageticamente – daí a potência visual do cinema do diretor. O fato de seus filmes trazerem a música em universos já preexistentes nesse mesmo contexto performático, isto é, tratando musicalmente realidades já fortemente dependentes e influenciadas pelas notas musicais e suas inspirações e aspirações, faz com que o aspecto musical de sua obra seja encarado com maior realismo e verossimilhança, além de possibilitar esse desenvolvimento dramático através de outras formas de expressão de maneiras pouco exploradas cinematograficamente, fugindo um tanto do funcionamento meramente plástico das outras artes e reforçando seu caráter expressivo.

Em se tratando de performance, é relevante retomar a importância da presença no jazz; presença essa a física mesmo, em que a música atravessa um artista presente, que desempenha o improviso e, desse atravessamento, resulta a possível e bem-vinda deformidade espaço-temporal do ritmo. Em paralelo, nos filmes de Chazelle, quando o jazz toma o drama e a narrativa todos para si, a falta de diálogos é suprimida pelo olhar do elenco como um todo. As personagens se expressam através dos movimentos e das notas musicais. Ou seja, como o jazz, na música, depende de alguém que seja atravessado por ele e se doe para sua manifestação, no cinema, o jazz depende também do ator ou da atriz em cena, pistão que faz ressoar a mis-en-scène da (antevista) fluidez[5].

Outra opção estética que Chazelle adapta do jazz ao traduzi-lo visualmente para o cinema é o que se denomina aqui impremeditação consciente, ou ainda: "improviso ensaiado". Seus filmes são visualmente fluidos, sobretudo o que diz respeito à movimentação da câmera, sendo levados por um vislumbre naturalista que, vez ou outra, leva a crer na casualidade do movimento, bem como no jazz, em que a relação do desenvolvimento musical com a dramaticidade performática jamais é causal. Essa busca pela falsa impressão de aleatoriedade é uma das decisões do diretor que chama a atenção no que diz respeito às suas linguagem e estética: esses movimentos casuais são tão recorrentes em sua obra que, evidentemente, são planejados com antecedência, ensaiados e minuciosamente calculados, como pode muito bem ser evidenciado no vídeo ensaio que acompanha este artigo. É também o caso recorrente da interação e troca de intenções durante a manifestação artística do jazz em seus filmes: quando Mia e Sebastian, de La La Land, se envolvem – ele, tocando, ela dançando; quando a regência do professor Fletcher embate o talento à flor da pele de Andrew, em Whiplash; e quando Guy e seus amigos todos se juntam numa comemoração em um estúdio de gravação em GMPB. A câmera parece querer ver tudo ao mesmo tempo: troca conscientemente de ponto de vista com muita rapidez. Parece uma atitude instantânea, imprevista, sem pretensão ou discernimento. Mas não o é: a câmera

5 O vídeo-ensaio que incorpora este artigo dá conta de demonstrar a potência do jazz ao se suprimir diálogos na conclusão dramática dos filmes.

sabe exatamente o caminho que deve percorrer, bem como a maneira de fazê-lo – como um verdadeiro jazzista ao se apresentar. A surpresa é um elemento do jazz, mas nem toda surpresa é impremeditada. Muito pelo contrário: tanto no jazz quanto no cinema, ela só é boa quando é tão bem planejada e executada que parece natural. Esse é o verdadeiro talento jazzista, transpassado para a obra de Chazelle por narrativa e, notavelmente, opção estética.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A revisitação histórica, análise fílmica e reflexão teóricas aqui presentes operam a favor de uma investigação das regularidades e/ou pluralidades temáticas e estéticas da obra de Damien Chazelle, realizada sobretudo no contexto da indústria cinematográfica hollywoodiana, na elaboração de uma possível mis-en-scène do jazz. Nesse sentido, à luz de teorias clássicas e contemporâneas amalgamadas, este trabalho é um atravessamento de fragmentárias expressões artísticas que incorpora um hibridismo linguístico possível pelos estudos pós-modernos em Audiovisual: partindo de conceitos clássicos da História do Cinema, atravessando conceitos musicais e da cultura pop, chega-se a linguagem e construção fílmicas novas que, aqui reunidas, culminam em resultados parciais que possibilitam o traçar de um rascunho bastante primário no que diz respeito a uma nova forma de produção estilística.

Assim, notando algumas decisões estéticas tais como a utilização de expressões artísticas outras no desenvolvimento dramático, roteiros dramaturgicamente fluidos e em desconstrução narrativa (numa variação relativamente oposta ao clássico-industrial no sentido de estrutura de atos), a predileção por planos próximos quando o jazz toma destaque na tela e a busca pela construção falseada de um visual improvisado, e as indicando como pontos nevrálgicos desse estilo de fazer fílmico do qual Chazelle tomou posse e estabeleceu como seu, identificou-se coincidências e convergências suficientes para a concepção do que viria a ser uma mis-en-scène jazzística, inspirada pelo movimento rítmico-social, trazida à tona pelo diretor por afetos e nostalgias, e com, no mínimo, conhecimento técnico do tema-forma, como evidenciado pelas decisões estéticas supracitadas e sua equiparação teórica, de diversos contextos e áreas distintas, como por natureza deveria ser o cinema de um processo interartístico.

Apesar de já ser possível, desse modo, delinear características dessa mis-en-scène do jazz, o presente trabalho é apenas um pontapé inicial, bastante limitado em conhecimentos teóricos de música, e seu objetivo principal é promover o debate de modo a se alcançar a aceitação pela Academia ou então a refutação por enveredamentos mais eficientes no sentido desse Cinema que se alimenta do jazz ao incorporá-lo não só como tema e personagem, mas sobretudo como forma e linguagem, expandindo-se para além da performance musical, aplicando-o também na própria construção da dramaturgia audiovisual em si – um jazz-filme, para além de jazz-música.

REFERÊNCIAS

CHRITARO, Gustavo Rocha. **A Streetmusic Named Desire: Jazz e Cinema no exemplo de Alex North**. Tese de Doutorado Universidade Estadual de Campinas. 2015.

EISENSTEIN, Serguei. **O Sentido do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

FINCO, Nina. **Em La La Land, o cineasta Damien Chazelle traduz visualmente o ritmo do jazz**. Disponível em: http://epoca.globo.com/cultura/noticia/2017/01/em-la-la-land-o-cineasta-damien-chazelle-traduz-visualmente-o-ritmo-do-jazz.html. Acesso em 31 de agosto de 2017.

FLIGHT, Thomas. **How Damien Chazelle Crafts an Ending**. Vídeo-ensaio, 2018. Disponível em: https://youtu.be/FiUUdGDoA6U. Acesso em 01 de julho de 2018.

GUY and Madeline on a Park Bench. Direção de Damien Chazelle. Boston, MA: Variance Films, 2010. 84 min., P&B.

LA La Land – Cantando Estações. Direção de Damien Chazelle. Los Angeles, CA: Summit Entertainment, 2016. 128 min., color.

LOPES, Stefano. **Vídeo-ensaio - Em busca de uma *mis-en-scène* do jazz**. Vídeo-ensaio, 2018. Disponível em: https://vimeo.com/277800690. Acesso em 01 de julho de 2018.

OLIVA, Rodrigo. **Interconexões de Poéticas Audiovisuais: Transcineclipe, Transclipecine e Hiperestilização**. Curitiba: Editora Appris, 2017.

SEVERINO, Thiago Saveda. **O gênero discursivo musical**: um caminho para o Letramento. Monografia Universidade Estadual de Maringá. 2007.

WHIPLASH – Em Busca da Perfeição. Direção de Damien Chazelle. Los Angeles, CA: Sony Pictures Classics, 2014. 106 min., color.

YANOW, Scott. **Cinema & jazz**: Hollywood de 20 a 50. Disponível em: http://www.clubedejazz.com.br/noticias/noticia.php?noticia_id=127. Acesso em 31 de agosto de 2017.

A NARRATIVA TRANSMÍDIA PROVENIENTE DE FRANQUIA CINEMATOGRÁFICA: CONSUMO E INTERCONEXÕES DE NARRATIVAS ENTRE O CINEMA, O *GAME* E A PUBLICIDADE NO UNIVERSO DE *JURASSIC PARK*

BONA, Rafael Jose[1]

RESUMO: O trabalho tem o objetivo de analisar a narrativa transmídia da franquia cinematográfica *Jurassic Park* por meio de sua expansão do cinema para os *games* e para a publicidade audiovisual. A metodologia do estudo é do tipo documental, de abordagem qualitativa. As técnicas de análise classificam-se como Análise de Conteúdo. Para a amostragem foram selecionados os quatro primeiros filmes da franquia (1993, 1997, 2001 e 2015), o *game* oficial *Jurassic Park: the game* (2011) e cinco filmes publicitários das marcas McDonald's (1993), Hasbro (1997), Burger King (2001 e 2013) e Dairy Queen (2015) que fazem nexo com a narrativa dos filmes cinematográficos. Como resultado foi possível constatar que o universo de *Jurassic Park* se configura de forma sinérgica nas características de uma narrativa transmídia desde o início de sua estreia nos cinemas. A inserção de novos personagens, nexos com o enredo cânone e o acréscimo de marcas que utilizam a linguagem da publicidade conferem a *Jurassic Park* algumas peculiaridades que despertam o interesse para o consumo de suas demais narrativas de mídia.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa transmídia; Consumo; Cinema; *Games*; Publicidade.

INTRODUÇÃO

A narrativa transmídia é conceituada por Jenkins (2009) como aquelas histórias que se desenrolam em múltiplas plataformas por meio de personagens ou enredos. Dentro do contexto, o autor menciona a franquia *Matrix*, em que muitos críticos fizeram uma má avaliação das sequências do filme, assim como, criticaram os *games*, pois dependiam demais dos conteúdos dos filmes. Da mesma forma, muitos fãs se sentiram decepcionados pois suas teorias sobre o universo da história de *Matrix* eram mais ricas do que as que foram apresentadas oficialmente.

O universo de *Matrix* é considerado por muitos, um perfeito exemplo de narrativa transmídia pois nele se escondem muitos segredos e que começam a aparecer a partir do momento em que se iniciam as investigações por parte dos fãs. Uma série de referências externas que permeiam os três filmes cinematográficos e os demais meios corroboram para um entrelaçamento de alusões e uma interconexão de narrativas. Conforme Jenkins (2009, p. 142) "a absoluta abundância de alusões torna quase impossível a qualquer consumidor dominar a franquia totalmente". Em relação a *Matrix*, os consumidores mais casuais não perceberam essa integração por completo, mas os fãs conseguiram perceber as interconexões de algumas partes da história. O referido autor constata que por trás de toda narrativa transmídia há fortes motivações econômicas e isso direciona ao contexto estudado, neste artigo, sobre *Jurassic Park*, por meio de suas diferentes plataformas e que induzem ao consumo midiático.

A franquia *Jurassic Park* foi iniciada em 1993, por Steven Spielberg, a partir de uma adaptação

1 Doutor em Comunicação e Linguagens (UTP). Professor e pesquisador da Escola de Artes, Comunicação e Hospitalidade da Universidade do Vale do Itajaí (UNIVALI) e do Departamento de Comunicação da Universidade Regional de Blumenau (FURB). E-mail: bona.professor@gmail.com

de livro homônimo publicado em 1990. No ano de 1997 foi lançada a continuação: *Jurassic Park: o mundo perdido* (Steven Spielberg) e, em 2001, *Jurassic Park III* (Joe Johnston). Com o intuito de conseguir novos espectadores e retomar os fãs da trilogia, a Universal produziu, no ano de 2015, *Jurassic World* (Colin Trevorrow), ao custo de mais ou menos US$ 150 milhões e teve uma das maiores estreias da história do cinema. Sua arrecadação mundial foi de US$ 524,1 milhões em ingressos vendidos no seu fim de semana de estreia (PORTAL G1, 2015). No Brasil, foi considerado o quarto filme de maior bilheteria do ano de 2015, e o segundo, nos Estados Unidos (RUSSO, 2016). Em 2018 foi lançado um quinto filme, *Jurassic World: reino ameaçado* (Juan Antonio Bayona), continuação direta do filme anterior.

O faturamento total dos cinco filmes cinematográficos superou a quantia de cinco bilhões de dólares, conforme dados das bilheterias publicados no portal IMDB (2018). Todos os filmes são consumidos por diferentes públicos, desde o início dos anos de 1990 por meio das antigas fitas VHS ao sistema de *streaming*, na contemporaneidade. Essas narrativas de *Jurassic Park* também estão presentes, de forma expandida, em outras plataformas.

A narrativa transmídia sempre existiu, porém, nas últimas décadas a academia começou a problematizar a questão das narrativas por meio da convergência midiática, cada vez mais onipresente no cotidiano dos atores sociais (JENKINS, 2009). Todos os setores da indústria do audiovisual têm se dedicado a conceber obras sob os vieses transmídia. Filmes dos mais variados gêneros, incluindo a franquia *Jurassic Park*, começaram a expandir suas narrativas para outras plataformas com o intuito de despertar o consumo de derivados dos filmes como: brinquedos, material educativo, histórias em quadrinhos, entre muitos outros.

No ano de 2011, foi lançado *Jurassic Park: the game* (Telltale Games), o jogo oficial do filme, que se refere a uma espécie de história paralela ao universo da franquia. E, desde o lançamento do primeiro filme, muitas empresas utilizaram também o universo de *Jurassic Park* como referência criativa para desenvolver filmes publicitários como as marcas McDonald's (1993), Hasbro (1997), Burger King (2001 e 2013) e Dairy Queen (2015) na concepção de uma espécie de universo paralelo e também complementar da franquia ao provocar novas experiências de consumo e novos sentidos à obra. Dessa forma, o presente trabalho tem, por objetivo, analisar a narrativa transmídia da franquia cinematográfica *Jurassic Park*, a partir do cinema, do *game* e da publicidade audiovisual. O artigo apresenta resultados prévios de um estudo apoiado pela Universidade do Vale do Itajaí (Edital 05/2018 – UNIVALI/CNPq). O quinto filme, *Jurassic World: reino ameaçado*, lançado nos cinemas em junho de 2018, não fez parte do *corpus* do presente trabalho.

NARRATIVA TRANSMÍDIA

O termo narrativa transmídia está geralmente relacionado às pesquisas da cultura da convergência (JENKINS, 2009). A partir da saga *Star Wars* e da trilogia *Matrix*, Jenkins atualiza alguns conceitos já conhecidos da literatura, mas que atualmente, são bastantes utilizados nessa era multimídia.

Existe uma série de definições sobre a narrativa transmídia, sendo que essa pode ter peculiaridades distintas sobre a sua aplicação. Alguns conceitos como o de *cross-media* e a transmídia, são bastantes confundidos: "em *cross-media* a estrutura midiática leva as mesmas histórias a diversas mídias. Já a narrativa transmídia histórias diversas são veiculadas por diversas mídias" (GOSCIOLA, 2012, p. 134).

A indústria midiática utiliza o termo "extensão" quando se refere as tentativas de expandir os mercados das narrativas por meio de diversas plataformas. A extensão está relacionada à sinergia das franquias cinematográficas que se empenham para coordenar e controlar toda a narrativa com fins lucrativos. São formas de acesso à história original como um todo, sem ter a necessidade de compreensão desse todo por meio de formatos de mídia como quadrinhos, *games*, televisão, entre outros. São histórias que se complementam, mas de forma autônoma (JENKINS, 2009).

Maior parte das franquias e que trabalham com a narrativa transmídia, é administrada por licenciadores em que uma história é originada de determinada mídia e as subsequentes são subordinadas a original. A narrativa transmídia tem o objetivo de criar uma experiência de entretenimento unificada e coordenada em que elementos de uma história são dispersados por meio de diferentes produtos de mídia. Toda história transmídia envolve um universo de personagens e histórias paralelas à original, e que prevê um domínio enciclopédico por parte dos autores e do público. Isso exige uma planejada coordenação dos setores de mídia (quadrinhos, cinema, publicidade, televisão, *games*...) para que os conteúdos trabalhados em cada formato não escapem do contexto original (JENKINS, 2007). Conforme Jenkins, "cada acesso à franquia deve ser autônomo, para que não seja necessário, ver o filme para gostar do *game* e vice-versa" (JENKINS, 2009, p. 138).

Gosciola (2012, p. 132) argumenta que "a narrativa transmídia se desenvolve continuamente assim como os modos de contar múltiplas histórias que utilizam as múltiplas plataformas comunicacionais". Nos estudos das narrativas clássicas, Todorov (1976, p. 213) esclarece que toda "história raramente é simples: contém frequentemente muitos fios e é apenas a partir de um certo momento que estes fios se reúnem". Ao pensar na transmídia percebe-se que esses fios são expandidos para outras histórias.

O intuito da expansão é ampliar o universo da narrativa transformando personagens e enredos dando abertura para a criação de *prequelas* e sequências das histórias (RYAN, 2013).

Scolari (2015) define a narrativa transmídia como uma estrutura que se expande tanto em termos de linguagens (verbais, icônicas, textuais, entre outras) quanto de meios (televisão, rádio, celular, internet, jogos, quadrinhos, entre outros). Uma característica importante desse tipo de narrativa, de acordo com o autor, é não se repetir ou simplesmente ser adaptada de uma mídia para outra. As histórias se complementam em cada suporte e devem fazer sentido isoladamente.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

A metodologia deste estudo é do tipo documental e a abordagem é a qualitativa. Segundo Priest (2011), é possível explorar e avaliar coisas que não podem ser expressadas por meio de números; há uma descrição, interpretação e análise do material a servir de objeto de pesquisa.

As técnicas de análise classificam-se como Análise de Conteúdo. Nas pesquisas sobre mídia e comunicação, de acordo com Priest (2011, p. 124), essas análises envolvem "o princípio de deixar de lado pré-conceitos e observa o que está efetivamente sendo comunicado, quais são os significados mais profundos que o material em questão pode oferecer".

A amostra da pesquisa são as narrativas provenientes da franquia *Jurassic Park*, presente em três diferentes plataformas (cinema, *game* e publicidade): os quatro primeiros filmes (1993, 1997, 2001 e 2015), o jogo eletrônico oficial *Jurassic Park: the game* (2011) e os filmes publicitários das marcas McDonald's (1993), Hasbro (1997), Burger King (2001 e 2013) e Dairy Queen (2015), todos provenientes dos Estados Unidos. A amostragem ocorreu de forma não probabilística por julgamento. A escolha dos objetos (*game* e filmes publicitários) que fazem nexo com a mídia de origem (cinema) se deu de forma intencional, ao verificar que cada uma das narrativas de mídia possuía vários tipos de enredos narrativos que colaboravam para uma espécie de universo expandido da franquia cinematográfica *Jurassic Park*. Entende-se, a partir da contextualização teórica de Jenkins (2009) e Scolari (2015), que toda narrativa transmídia deve proporcionar uma experiência de universo expandido da história de origem. Nesse sentido, parte-se do pressuposto que tanto o *game* quanto os filmes publicitários podem contribuir para uma experiência transmídia de *Jurassic Park*. Todo o material é analisado por meio dos conceitos acerca da narrativa transmídia a partir dos autores da revisão de literatura. Para o estudo dos objetos de *Jurassic Park* é adaptada a metodologia de Bona e Souza (2013) que analisam o universo transmídia da franquia *The walking dead*.

OS FILMES DA FRANQUIA *JURASSIC PARK*: A NARRATIVA CANÔNICA

Jurassic Park (1993, Steven Spielberg) se tornou a maior bilheteria da história do cinema, na época de seu lançamento. A partir de uma adaptação do livro homônimo (de 1990), escrito por Michael Crichton, a narrativa é centrada num parque temático de dinossauros, na Ilha Nublar. Os animais foram criados a partir de experiências genéticas com o DNA de insetos pré-históricos fossilizados que haviam tido contato com o sangue dos dinossauros. O parque passa por uma sabotagem e algumas questões saem fora do controle e os dinossauros começam a escapar e colocam em risco a vida dos presentes. Os personagens com mais destaque na trama são Alan Grant (Sam Neill), Ellie Sattler (Laura Dern), Ian Malcolm (Jeff Goldblum), John Hammond (Richard Attenborough), além de Henry Wu (B. D. Wong) e os irmãos Tim (Joseph Mazzello) e Lex (Ariana Richards). Em 2013, o filme foi relançado nos cinemas na versão 3-D.

Em 1997 estreou *O mundo perdido: Jurassic Park* (Steven Spielberg), uma adaptação

da obra homônima, também de Michael Crichton, lançada em 1995. A história é uma sequência direta do primeiro filme, que se passa quatro anos depois dos incidentes na Ilha Nublar e foi considerado um dos filmes com maiores faturamentos de bilheteria do ano. O personagem John Hammond (Richard Attenborough) descobre que existe um outro local (Ilha Sorna) no qual os dinossauros são criados e ainda estão vivos. Uma equipe é enviada para observar as condições e montar um possível novo parque. Assim como o filme anterior, os seres humanos perdem o controle da situação e precisam sobreviver aos ataques dos dinossauros. Os personagens principais são Ian Malcolm (Jeff Goldblum) e Sarah Harding (Juliane Moore). A narrativa também contou com aparições dos irmãos Tim (Joseph Mazzello) e Lex (Ariana Richards), e de John Hammond do primeiro filme.

Em 2001 foi lançado o terceiro filme da franquia, considerado também uma sequência direta do filme anterior. O enredo traz novamente dois personagens do primeiro filme, Alan Grant (Sam Neill) e Ellie Sattler (Laura Dern), que auxiliam Paul (William H. Macy) e Amanda Kirby (Téa Leoni) a encontrarem seu filho, Erik (Trevor Morgan), desaparecido na Ilha Sorna (a mesma ilha do filme anterior), há algumas semanas. Todos eles são atacados e perseguidos por dinossauros e precisam lutar para sobreviverem. De todos os filmes, esse teve um dos menores faturamentos da franquia, mas foi uma das mais rentáveis bilheterias dos cinemas na época do seu lançamento.

Conforme Massarolo e Mesquita (2017, p. 116), “a indústria audiovisual [...] sofre mudanças ao longo do tempo em função de evoluções e transformações tecnológicas, econômicas, sociais e culturais que afetam simultaneamente a produção, a distribuição e o consumo do entretenimento audiovisual”. O consumo do audiovisual, conforme os autores, tem se diversificado e se adaptado a todas essas evoluções e transformações. Nesse sentido, entende-se que após uma lacuna de quase 15 anos, os produtores resolveram retomar os fãs/consumidores da franquia iniciada nos anos de 1990 e produziram *Jurassic World* (2015), que se tornou uma das maiores bilheterias do ano. A história se passa no mesmo local do primeiro filme, 20 anos depois, na Ilha Nublar. Pela primeira vez, os espectadores conseguem assistir a um dos filmes com o funcionamento do parque. Um grupo de pesquisadores e cientistas começaram a criar um dinossauro híbrido com o intuito de atrair mais público para o parque. O roteiro segue a mesma estrutura narrativa que os filmes anteriores: “personagens que precisam lutar/fugir para sobreviver de algum/ns dinossauro/s que está/ão solto/s”. A história fica em torno dos quatro personagens principais: a diretora do parque, Claire (Bryce Dallas Howard), o treinador de dinossauros, Owen (Chris Pratt), e os irmãos Gray (Ty Simpkins) e Zach (Nick Robinson). De acordo com Bravo (2017), esse filme faz uma espécie de prolongamento, de sequência do original, de 1993, e consegue oferecer uma reinterpretação de *Jurassic Park*.

Diferentemente do panorama midiático do filme de 2001, *Jurassic World* já nasceu num cenário transmídia e mais presente em diferentes plataformas como as redes sociais digitais que impulsionaram o consumo de sua marca e possibilitaram maior interação com os consumidores. O resumo da análise dos quatro primeiros filmes é apresentado na sequência:

QUADRO 1: ANÁLISE DA NARRATIVA DA FRANQUIA *JURASSIC PARK* (1993-2015)

	Jurassic Park (1993)	*O mundo perdido: Jurassic Park* (1997)	*Jurassic Park III* (2001)	*Jurassic World* (2015)
Evento narrado (resumo)	Um parque temático (Ilha Nublar) de dinossauros criados a partir de experiências genéticas é sabotado. Seus personagens precisam lutar para sobreviverem dos animais soltos.	Numa nova ilha (Sorna) há dinossauros que estão sendo criados e ainda vivos. Uma equipe é enviada, mas os planos não saem conforme previstos e os personagens precisam lutar para sobreviverem dos animais.	Os personagens vão para a Ilha Sorna procurar um garoto desaparecido. Ao chegarem no local, encontram dinossauros e precisam lutar pela sobrevivência e encontrar o garoto.	Com o parque em funcionamento (na Ilha Nublar) os cientistas conseguem criar um dinossauro híbrido. As coisas saem do controle quando o animal escapa e coloca em perigo todas as pessoas do parque.
Utilização de fatos secundários do *game* ou dos comerciais para o seu desenvolvimento	Não.			
Conteúdo inédito ou adaptado	Adaptado do livro homônimo, de 1990.	Adaptado do livro homônimo, de 1995.	Inédito (a partir do enredo dos filmes anteriores)	
Conteúdo compreensível isoladamente	Sim			

FONTE: DADOS DA PESQUISA.

Em suma, toda a narrativa dos filmes de *Jurassic Park*, vem ao encontro da explicação de Eco (1989) sobre a inovação da ficção seriada: a comunicação midiática proporciona a repetição perfeita de uma matriz com a presença de esquemas que permitem uma experiência inovadora.

O JOGO *JURASSIC PARK: THE GAME* (2011, TELLTALE GAMES)

Um dos *games* oficiais de *Jurassic Park* foi lançado pela Telltale Games, em 2011, com o título de *Jurassic Park: the game*. Toda a narrativa é baseada no enredo do primeiro filme da franquia. A história se passa na Ilha Nublar, em 1993, durante a falha no sistema de segurança – uma sabotagem ocorrida no enredo do filme – que desliga toda a energia do parque. O *game* é uma história paralela ao primeiro filme, mas termina antes do segundo.

O jogador é convidado a participar da resolução e alguns conflitos do filme (*plots*). Um dos exemplos é o que acontece com um dos antagonistas que carrega o recipiente com os embriões de dinossauros roubados do parque. Conforme afirma Hutcheon (2013), com os subsídios de uma narrativa fílmica transposta para os *games*, é possível que o jogador se torne o protagonista e receba todas as emoções da história. A insegurança e a tensão causadas pelo jogo fazem parte do divertimento do jogador, que se torna participante do processo.

Uma das protagonistas apresentadas é Jessica Harding, filha do veterinário que é chefe do parque. Durante o desenvolvimento da trama, é mostrado o amadurecimento de Jessica em relação ao seu comportamento rebelde, e o laço com o seu pai, que foi fortalecido durante a história. O jogo também aproveita de alguns cenários presentes no primeiro filme, e também apresenta novos com algumas modificações. Alguns ambientes e elementos visuais como o centro de visitantes do parque, as placas de sinalização, os meios de transporte usados, como o

carro elétrico e o jipe também estão presentes.

Outro ponto de destaque é o uso da empresa (fictícia) responsável pela criação dos dinossauros, a InGen, utilizada no filme e no jogo (citadas em diálogos dos personagens). Dos inimigos não-humanos, o maior e mais perigoso presente no jogo é o Tiranossauro que tenta provocar a mesma emoção do filme. García-Canclini (1998) comenta que os *games*, além de preencherem o tempo livre dos atores sociais, permitem que os jogadores se conectem aos fascínios dos riscos de fazer parte de uma guerra, luta, corrida e todos os tipos de perigo. Uma forma de correr o risco de ser derrotado, porém não no mundo físico, apenas no enredo do jogo.

QUADRO 2: ANÁLISE NARRATIVA TRANSMÍDIA DO *GAME*

1. Evento narrado
A narrativa do jogo é uma história paralela ao primeiro filme da franquia (1993) e acontece no momento em que falta energia no parque e os embriões são roubados.
2. Utiliza fatos secundários deixados por uma das plataformas para seu desenvolvimento?
(x) sim ( ) não
3. Trata-se de um conteúdo adaptado ou inédito?
( ) adaptado (x) inédito
4. É possível compreender o conteúdo isoladamente?
(x) sim ( ) não
5. Qual sua ligação com a narrativa cânone?
A falta de energia e o roubo de embriões – e todo o universo dos dinossauros.
6. Contribui para a formação total da narrativa?
(x) sim ( ) não

FONTE: DADOS DA PESQUISA.

Toda a narrativa do jogo, além de contribuir para o universo transmídia de *Jurassic Park*, desperta para o consumo da narrativa cânone. O cenário vem ao encontro de Scolari (2015) ao pontuar que as narrativas transmídia são consequências de grandes corporações que investem em diferentes plataformas simultâneas ao aproveitarem do sucesso da marca da narrativa cânone.

O UNIVERSO DE *JURASSIC PARK* MEDIADO PELA PUBLICIDADE

O universo publicitário audiovisual de *Jurassic Park* é extenso. A partir de uma rápida busca por comerciais televisivos no *YouTube* foi encontrada uma variada lista de comerciais não somente relacionados aos filmes (*trailers* cinematográficos ou chamadas televisivas), mas a todos os tipos de produtos oriundos dessas obras ou de marcas que se associam a franquia. O primeiro comercial analisado, veiculado em 1993, faz uma série de alusões a cenas do primeiro filme que se intercalam com imagens da marca de alimentos McDonald's. O narrador dá ênfase em palavras relacionadas às grandes proporções, à fome, ao grande apetite e termina com um incentivo para o público ir para o McDonald's no mesmo dia. O exercício intertextual da alusão é "um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete" (GENETTE, 2010, p. 14).

O segundo vídeo analisado, veiculado em 1997, faz campanha para os brinquedos da

marca Hasbro, e realiza um nexo com o segundo filme. Sua narrativa se intercala com a voz de um narrador masculino adulto e com a voz das crianças que brincam com bonecos de dinossauros e automóveis de brinquedos da marca, o que remete a uma prática de intertextualidade transmídia (KINDER, 1991). As imagens aludem, novamente, a cenas e a marca do segundo filme. Uma forma de expressar que as emoções proporcionadas pelo filme continuam fora da sua mídia, por meio dos brinquedos. A publicidade faz a mediação do canal da mensagem para o público-alvo por meio da marca (do filme e dos produtos) e da experiência do uso dos produtos.

Em 2001, em parceria com o filme *Jurassic Park III*, a empresa de alimentos Burger King produziu uma campanha para seus principais produtos no maior tamanho – hambúrguer, refrigerantes e batatas fritas – e que incentivava as pessoas a consumirem esses produtos. A marca de alimentos também poderia levar seus consumidores e familiares para conhecerem um *resort* e parque do filme na Universal, em Orlando, por meio de uma promoção. Nesse terceiro vídeo analisado, são intercaladas imagens que fazem alusão ao universo da franquia, assim como, aparecem imagens da marca do terceiro filme, dos produtos da marca de alimentos e do *resort* e parque de diversões em Orlando o que, ocasionalmente, criam novas experiências e sensações para o espectador. A marca Burger King, novamente, em 2013, utiliza o universo de *Jurassic Park* para a divulgação dos seus produtos, ao fazer uma alusão à cena do primeiro filme (de 1993), na época do seu relançamento, mas no formato 3-D. Uma família está com seu carro estacionado em frente à uma lanchonete da marca de alimentos e começam a ouvir tremores, como ocorre na famosa cena do filme 1993, quando o tiranossauro escapa das grades de proteção. Ao final, aparece uma atendente da lanchonete com o pedido da família. A trilha sonora do filme começa a tocar e encerra com as marcas do filme de 1993 (com a palavra 3-D acima) e do Burger King.

O último comercial analisado, da marca de alimentos Dairy Queen, foi veiculado em 2015, na mesma época de lançamento do quarto filme. Diferente dos demais, a peça publicitária se apropria de imagens do filme e cria uma espécie de narrativa/cena paralela que acontece no momento em que répteis voadores invadem o parque. O processo de apropriação é conhecido na literatura e nas artes, desde meados do século XX, com técnicas de colagem que, segundo Sant'Anna (1988, p. 43), se referem "a reunião de materiais diversos encontráveis no cotidiano para a confecção de um objeto artístico".

No filme publicitário, um dos clientes entra no estabelecimento e pede informações sobre um dos produtos. O clímax se inicia quando há a invasão dos voadores no lado de fora da loja. Imagens do produto alimentício são mostradas, assim como, copos promocionais com imagens e marca do filme. A narrativa encerra com o narrador que dá ênfase que isso não é *fast food*, mas *fan food*. Na sequência apresenta-se o quadro com os tópicos analisados:

QUADRO 3: ANÁLISE DO MATERIAL PUBLICITÁRIO DE *JURASSIC PARK*

Comerciais analisados	McDonald's (1993)	Hasbro (1997)	Burger King (2001)	Burger King (2013)	Dairy Queen (2015)
Evento narrado	Faz alusão a uma cena do filme de 1993 e divulga os alimentos da marca.	Faz alusão ao universo do filme de 1997 e divulga os brinquedos da marca.	Faz alusão ao universo dos filmes, divulga os alimentos da marca, de um *resort* e parque de diversões em Orlando.	Faz alusão a uma cena do filme de 1993 e divulga os alimentos da marca.	Expande uma cena do filme de 2015 e divulga as sobremesas da marca de alimentos.
Utiliza fatos secundários deixados por uma das plataformas para seu desenvolvimento?	Sim. O universo do primeiro filme.	Sim. O universo do segundo filme.	Sim. O universo de todos os filmes da franquia.	Sim. O universo do primeiro filme.	Sim. O universo do quarto filme.
Conteúdo da narrativa	Adapta uma cena do filme de 1993, mas a narrativa é inédita.	Recria o universo de cenas do filme de 1997, mas a narrativa é inédita.	Recria, de certa forma, o universo de todos os filmes, mas a narrativa é inédita.	Adapta uma cena do filme de 1993. Narrativa inédita.	Se apropria de imagens do quarto filme (2015) e proporciona uma expansão de uma cena dele.
É possível compreender o conteúdo isoladamente?	Sim.				
Ligação com a narrativa cânone.	Indiretamente, por aludir à uma cena específica e a marca do filme.	Indiretamente, por aludir ao universo e a marca do filme.	Indiretamente, por aludir ao universo e a marca dos filmes.	Indiretamente, por aludir à uma cena específica e a marca do filme.	Diretamente, por se apropriar de imagens de uma cena específica e da marca do filme.
Contribuição para a formação total da narrativa.	Sim, de forma direta ou indireta, o material publicitário audiovisual contribui na experiência de consumo de toda a franquia dos filmes *Jurassic Park*.				

FONTE: DADOS DA PESQUISA.

Por meio dessas análises foi possível verificar que a publicidade também contribui para a expansão das narrativas cinematográficas de *Jurassic Park* e dá novos sentidos à obra de origem. Com isso é possível verificar a importância das narrativas da publicidade no contexto transmídia, por contribuir e agregar valores, não somente da marca ou do produto anunciado, mas do universo cinematográfico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho analisou a narrativa transmídia da franquia cinematográfica estadunidense *Jurassic Park*. Para alcançar o resultado foi estudada e analisada a narrativa cânone (os quatro primeiros filmes: 1993, 1997, 2001 e 2015), assim como, as narrativas originadas por meio dela: o *game* (2011) e a publicidade audiovisual (1993, 1997, 2001, 2013 e 2015). Como resultado foi possível constatar que o universo de *Jurassic Park* se configura perfeitamente nas características de uma narrativa transmídia desde o início de sua estreia nos cinemas na década de 1990. A inserção de novos personagens, nexos com o enredo cânone e o acréscimo de marcas, por meio dos *games* e da publicidade, conferem a *Jurassic Park* algumas peculiaridades que despertam o interesse pelo consumo de suas demais narrativas de mídia.

Pelo fato dos dois produtos de mídia (*game* e publicidade) fazerem uma alusão ao universo de origem, a pesquisa suscitou alguns questionamentos, que ficam de sugestão para novos estudos. De que forma as paródias não licenciadas de *Jurassic Park* também poderiam ser consideradas partes do universo transmídia da franquia? Lança-se aqui a sugestão de que

os estudos sobre a narrativa transmídia das franquias de cinema tenham continuidade e que o universo paródico dessas obras seja mais explorado por também contribuir, de certa forma, para a produção de novos sentidos.

REFERÊNCIAS

BONA, Rafael Jose; SOUZA, Marina P. A narrativa transmídia na era da convergência: análise das transposições midiáticas de The walking dead. **Razón y Palabra**, v. 1, 2013, p.1-16.

BRAVO, Irene Raya. La recuela: entre el remake y la secuela. El caso de Jurassic World. **Fonseca**, Journal of Communication, n. 14, 2017, p.45-57.

ECO, Umberto. **Sobre espelhos e outros ensaios**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

GARCÍA-CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GOSCIOLA, Vicente. A máquina de narrativa transmídia: transmidiação e literatura fantástica. **Revista Comunicación**. n. 10, vol. 1, 2012, p.131-139.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2ª ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

IMDB. Internet Movie Database. Disponível em: www.imdb.com. Acesso em: 01 ago. 2018.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. 2ª ed. São Paulo: Aleph, 2009.

______. **Transmedia storytelling 101**. [2007]. Disponível: http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html, Acesso em: 03 ago. 2018.

KINDER, Marsha. **Playing with power in movies, television, and video games**: from Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles. California (USA): University of California Press, Ltd, 1991.

MASSAROLO, João; MESQUITA, Dario. Centros transmidiáticos e de inovação audiovisual. In.: SANTOS, Márcio Carneiro (org.). **Tecnologia e narrativas digitais**. São Luís: UFMA/LABCOM Digital, 2017, p.116-133.

PORTAL G1. **'Jurassic World' abocanha US$ 102 milhões em fim de semana nos EUA**. Disponível: http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2015/06/jurassic-world-abocanha-us-102-milhoes-em-fim-de-semana-nos-eua.html, [21 jun. 2015]. Acesso em: 22 ago. 2018.

PRIEST, Susanna Hornig. **Pesquisa de mídia**: introdução. 2ª ed. Porto Alegre: Penso, 2011.

RUSSO, Francisco. As maiores bilheterias nos cinemas em 2015. [01 jan. 2016]. Disponível em: http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-118276/. Acesso em: 03 ago. 2018.

RYAN, Marie-Laure. Narrativa transmídia e transficcionalidade. **Celeuma**. n. 3, dez. 2013, p. 96-128.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia**. 3ª ed. São Paulo: Ed. Ática, 1988.

SCOLARI, Carlos Alberto. Narrativas Transmídia: consumidores implícitos, mundos narrativos e branding na produção de mídia contemporânea. **Parágrafo:** Revista Científica de Comunicação Social da FIAM-FAAM, v. 1, n. 3, 2015, p.7-20.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In.: BARTHES, Roland; GREIMAS, A. J.; BREMOND, Claude; ECO, Umberto; GRITTI, Jules; MORIN, Violette; METZ, Christian; TODOROV, Tzvetan; GENETTE, Gérad. (Orgs.). **Análise estrutural da narrativa**: pesquisas semiológicas. 4ª ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes Limitada, 1976. p.209-254.

PERIFERIA DO QUADRO:
A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA E O CONTEXTO DA PERIFERIA URBANA NO CURTA "TENTEI", DE LAÍS MELO.

Ale, Anne Lise Filartiga[1]

RESUMO: O trabalho nasce do questionamento sobre as possibilidades e impossibilidades de representação da violência no cinema, tomando como objeto de análise o curta-metragem *Tentei*, da realizadora paranaense Laís Melo. Para tanto, problematizamos o conceito de periferia tanto como espaço literal onde o filme se passa (na periferia urbana), como enquanto conceito de forma estética (periferia do quadro e espaço extracampo). No contexto da filmografia brasileira, paira sobre os sujeitos e territórios periféricos o estigma da violência que é reproduzido insistentemente por antigas e novas gerações de cineastas. Afirmamos aqui que o realizador é sujeito ativo da construção simbólica através do olhar cinematográfico, portanto, se torna cada vez mais imprescindível o exercício do olhar sobre as representações sociais e territoriais de forma consciente, crítica e responsável nas produções.

PALAVRAS-CHAVE: violência, cinema brasileiro, periferias urbanas, periferia do quadro.

1. INTRODUÇÃO

O artigo em questão propõe-se a analisar o curta-metragem de ficção *Tentei* (2017), escrito, dirigido e montado pela realizadora paranaense, Laís Melo. Buscamos realizar a presente reflexão a partir de duas principais abordagens: a representatividade da periferia urbana presente no filme e em que contexto histórico este espaço começa a ganhar espaço no âmbito do cinema. A segunda abordagem busca compreender os processos de construção do filme, bem como elementos simbólicos e recursos da linguagem cinematográfica que acabam por valorizar e destacar o simbólico encontrado no espaço extracampo do filme.

Na primeira parte do artigo, buscamos dialogar com teóricos do campo da Sociologia, da Filosofia e do Cinema a fim de tecer relações entre os sujeitos e territórios periféricos e a construção do olhar cinematográfico na representação da temática que os envolve.

A segunda parte se propõe a realizar a análise fílmica de "Tentei", problematizando os aspectos éticos e estéticos da obra. Analisamos alguns elementos técnicos tanto visuais como sonoros, desde a disposição dos corpos em cena, a iluminação dos espaços, enquadramentos e movimentos de câmera, atuação de personagens e textos falados e não-falados.

A motivação da presente pesquisa parte do desejo em investigar as possibilidades e impossibilidades da representação de temáticas delicadas e estigmatizadas no campo social, em especial

1 Pós-graduanda da Especialização em Cinema: ênfase em Produção, da Universidade Estadual do Paraná - Faculdade de Artes do Paraná (UNESPAR/FAP). E-mail: ale.annelise@gmail.com

no que diz respeito à temáticas que nos são caras enquanto mulheres como é o caso da violência doméstica contra a mulher.

2. PERIFERIA NO CINEMA PARANAENSE

Um dos pontos relevantes a ser analisado no curta-metragem "Tentei", da diretora Laís Melo, diz respeito à construção de um olhar com frescor do cinema regional sobre as periferias urbanas. As filmagens do curta foram realizadas majoritariamente em locações localizadas nas regiões da Vila Sabará, CIC e Caiuá, bairros periféricos da cidade de Curitiba.

Ao fazermos referência a tais espaços nesta reflexão, lançaremos mão da definição de Ritter e Firkowski (2006) sobre *periferias urbanas*:

> Normalmente são conectadas às partes limítrofes das municipalidades satélites, em que reinam condições precárias de urbanização (...). Essas áreas, pela territorialidade, pela infraestrutura, pela distância social de sua qualidade de vida podem configurar-se como *periferias* (...). (RITTER, FIRKOWSKI, 2006, p. 24)

Voltar os olhos para as periferias da cidade, colocando em tela os espaços e populações que ali vivem, não somente enquanto cena, mas também enquanto discurso, ainda que não seja uma ação pioneira do curta em questão, certamente marca um novo movimento de valorização e ressignificação deste mote na produção audiovisual curitibana e paranaense. Dentre as produções mais recentes, podemos destacar a série *Nóis Por Nóis* (2016), de Jandir Santin e Aly Muritiba, desdobrada também em formato de longa-metragem; o longa *Para Minha Amada Morta* (2015), direção de Aly Muritiba, e ainda os curtas *Pai aos 15* (2016), direção de Danilo Custódio, e *Pequenos*, direção de Alexandre Rafael Garcia (2012).

É importante mencionar que em outros momentos da filmografia regional existiram algumas produções que trataram desta temática, porém de forma mais isolada, como é o caso dos filmes *Waldir e Rute* (1997), direção de Eloy Pires Ferreira, e *Rainha de Papel* (1998), de Estevan A. Silveira.

Podemos observar este movimento enquanto tendência no campo do cinema ao analisarmos o campo cultural como um todo. Angela Prysthon (2007) atribui este fenômeno ao descentramento cultural que teve início nas últimas décadas do século XX.

> (...) Em vários sentidos e não apenas no territorial. Descentramento do sujeito e das identidades provocado pela fragmentação social, descentramento geográfico facilitado pelo desenvolvimento tecnológico e descentramento cultural favorecido pelas tendências multiculturalistas e pelos diálogos interculturais que se intensificam a partir da década de 80. (PRYSTHON, 2007, p. 9).

A autora afirma que este movimento parte de uma forte influência da concepção política libertário-idealista de Terceiro Mundo, constituída ainda nos anos 60, que contribuiu para o surgimento do chamado Terceiro Cinema, surgido no contexto da Revolução Cubana, do peronismo e do "terceiro caminho" de Perón na Argentina, e de movimentos cinematográficos como o Cinema Novo no Brasil (Stam, 2006, p. 119).

> Esteticamente o movimento dialoga com correntes tão diversas como a montagem soviética, o surrealismo, o neo-realismo italiano, o teatro épico brechtiano, o cinema direto e a Nouvelle Vague francesa. (STAM, 2006, p.119).

Prysthon ressalta que a ideia de transformação da sociedade por meio da conscientização através dos ideais terceiro-mundistas foi fundamental para a constituição do Terceiro Cinema, que leva para dentro da tela temas como a pobreza, a opressão social, a violência urbana das metrópoles inchadas e miseráveis, a recuperação da história dos povos colonizados e oprimidos e a constituição das nações (Prysthon, 2007, p.4).

> Os praticantes do Terceiro Cinema recusam adotar um modelo único de estratégias formais ou transformar-se em um "estilo", embora isto não tenha significado que eles estivessem alheios ao cinema mundial e à idéia de um modelo, se aberto, ao menos em linhas gerais unificador. (PRYSTHON, 2007, p. 4).

No Brasil, o Terceiro Cinema se manifestou com o surgimento do Cinema Novo, onde a representação das periferias brasileiras, do sertão às favelas, perpassou - na maioria das vezes - pela representação da pobreza e da violência.

Ivana Bentes (2007), no artigo "Sertões e Favelas do cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome", lança olhar sobre a representação dos espaços e personagens periféricos no cinema brasileiro dos anos 60 aos 90, onde denuncia uma certa irresponsabilidade política, ética e estética da maioria dos cineastas da época na construção do olhar sobre tal temática em suas produções. Com exceção de Glauber Rocha que naquele momento abandonou o discurso político-sociológico corrente das décadas de 1960 e 1970 de "denúncia" e "vitimiza-

ção" diante da pobreza lançando o manifesto "Estética da Fome", em 1965, dando um sentido afirmativo e transformador para os fenômenos ligados à fome, à pobreza e à miséria latino-americanas (Bentes, 2007, p.243).

> Em "Estética da fome", Glauber tematizava com urgência e virulência, com raiva até, sobre "o paternalismo do europeu em relação ao Terceiro Mundo". Analisava a "linguagem de lágrimas e mudo sofrimento" do humanismo, um discurso, político e uma estética incapaz de expressar a brutalidade da pobreza. Transformando a fome em "folclore" e choro conformado. (BENTES, 2007, p.243)

A partir do manifesto do cineasta, Bentes (2007) nos questiona justamente sobre esta questão ética-estética que envolve as representações dos espaços e sujeitos periféricos no cinema de ontem e hoje.

> A questão ética é: "como mostrar o sofrimento, como representar os territórios da pobreza, dos deserdados, dos excluídos, sem cair no folclore, no paternalismo ou num humanismo conformista e piegas? A questão estética é: como criar um novo modo de expressão, compreensão e representação dos fenômenos ligados aos territórios da pobreza, do sertão e da favela, dos seus personagens e dramas? Como levar esteticamente, o espectador "compreender" e experimentar a radicalidade da fome e dos efeitos da pobreza e da exclusão, dentro ou fora da América Latina? (BENTES, 2007, p. 244)

Glauber, lá nos anos 60 já nos indicava que a resposta para esta questão deveria partir de um ato político do realizador. Propôs naquele momento histórico uma Estética da Fome, capaz de criar um intolerável e um insuportável diante dessas imagens. Que não se trata da violência estetizada ou explícita do cinema de ação. Mas uma carga de violência simbólica, que instaura o transe e a crise em todos os níveis. (Bentes, 2007, p. 244).

Podemos tecer aqui uma relação importante entre a Estética da Fome de Glauber e obra de Laís Melo, que surge 52 anos após o manifesto, retomando este mesmo questionamento ético-estético e despertando inquietações entre alguns críticos do cinema brasileiro contemporâneo. "Tentei" retrata a violência doméstica no contexto da periferia urbana de forma não explícita, e sim sugerida. Com a atuação impecável da atriz Patrícia Saravy - que interpreta Glória, a personagem central do enredo - o filme consegue nos fazer experimentar (e nos transbordar com) uma carga extrema do que Pierre Bourdieu (2016) chama de *violência simbólica.*

> "A violência simbólica é uma violência que se exerce com a cumplicidade tácita daqueles que a sofrem e também, frequentemente, daqueles que a exercem na medida em que uns e outros são inconsciente de a exercer ou a sofrer" (BOURDIEU *apud* Santos, 2016)

Podemos entender que, se a violência simbólica ocorre na inconsciência ou ignorância do sujeito, é essencial que o realizador, sujeito ativo da construção simbólica através do olhar cinematográfico, busque cada vez mais exercitar o olhar sobre as representações sociais e territoriais de forma consciente, crítica e responsável em seus filmes.

Em "Tentei" coube à realizadora do filme pensar sobre como comunicar o incomunicável, ou seja, como comunicar a dor psíquica/simbólica da violência física. E ainda como construir de forma eficiente uma relação de alteridade entre a personagem Glória e o(a) espectador(a) nos espaços do filme.

3. "TENTEI" E A PERIFERIA DO QUADRO: DO DISCURSO À FORMA

A experiência fílmica de "Tentei" nos concede uma inevitável experiência com as dimensões sensíveis do real e do imaginário.

O que nos faz levantar as seguintes questões: em qual espaço de encenação desta narrativa cinematográfica se encontra a real potência deste filme? De que forma o filme transpõe o discurso para além dos limites do enquadramento? E ainda: que leitura podemos fazer deste espaço localizado entre o quadro e o não-quadro?

Para Abreu (2015), a determinação do espaço físico no cinema é dada a partir de um quadro cerrado, construído exclusivamente pelo olho da câmera: o espaço é determinado pelo enquadramento.

> A espacialidade cinematográfica, no que diz respeito à sua forma material e concreta, considera efetivamente a existência de dois espaços, o campo e o extracampo. Assim, as bordas do quadro invariavelmente determinam a existência de seis segmentos espaciais: as quatro bordas da tela, o espaço atrás do cenário e o espaço atrás da câmera. (Abreu, 2015, p. 16).

Deleuze (1983) afirma que o enquadramento é a arte de escolher as partes de todos os tipos que entram num conjunto. Tal conjunto é um sistema fechado, relativa e artificialmente fechado.

> O sistema fechado determinado pelo quadro pode ser considerado em relação aos dados que ele comunica aos espectadores: ele é informático, e saturado ou rarefeito. Considerado em si mesmo e como limitação, é geométrico ou físico-dinâmico. Considerado na natureza de suas partes, ainda é geométrico ou, então, físico e dinâmico. É um sistema ótico, quando o consideramos em relação a um ponto de vista, ao ângulo de enquadramento: então ele é pragmaticamente justificado (...). Enfim, determina um extracampo, seja sob a forma de um conjunto mais vasto que o prolonga, seja sob a forma de um todo que o integra. (DELEUZE, 1983, p.18)

Deleuze salienta que o extracampo não é definido apenas pela não-coincidência entre dois quadros, dos quais um seria visual e o outro, sonoro (...). O extracampo remete ao que, embora perfeitamente presente, não se ouve nem se vê (Deleuze, p. 19).

"Tentei" faz uso de uma série de elementos simbólicos e recursos da linguagem cinematográfica que potencializam o discurso extracampo do filme, solo fértil para a imaginação do espectador. O qual, por sua vez, se assemelha em alguns aspectos ao estilo de Robert Bresson, presente no filme *Um Condenado À Morte Escapou* (1956). A autora afirma que o estilo fragmentado bressoniano tem por função colocar entre o espectador e o mundo uma fronteira que transmite percepções (Abreu, 2015, p. 14).

> O espectador é levado a experienciar o que Maurice Blanchot identifica na literatura como a "dispersão do Fora" ou a "vertigem do espaçamento. O todo passa a agir sob essa força. O vazio está além da parte motora da imagem e ela o transpõe para continuar existindo enquanto tal (...) (ABREU, 2015, p. 14).

Na tentativa de analisar o discurso extracampo de "Tentei", faremos a seguir uma breve análise fílmica, tomando como base a resenha crítica "O Cinema e a representação da violência", escrita por Carol Almeida (2017) para a Revista Continente. Na qual Almeida realiza descrições pontuais das cenas e da interpretação de Patrícia Saravy para a personagem Glória.

> O plano que se abre mostra, com uma luz propositalmente fraca, um casal deitado na cama. Não conseguimos enxergar muito bem seus corpos, mas a posição estática deles já é por si só reveladora: ele dorme com a barriga virada pra cima, pernas e braços relaxados, pau descoberto pelo lençol. Ela, que não dorme, se encontra de lado, em posição fetal, vestida apenas com uma camisa. (ALMEIDA, 2017, s/n)

Na cena, nada é dito ou mostrado, tudo é sugerido. Ali está representado o corpo violentado de uma mulher que grita silenciosamente por socorro. A forma como Glória se levanta da cama, toma café, em como veste a roupa, todas as ações da personagem no decorrer do filme apontam para um corpo contido, bloqueado. Esta percepção é intensificada ainda pela ausência

quase que completa de diálogos e a ausência total de outros recursos narrativos comuns como o voice over, por exemplo.

A luz propositalmente fraca no interior da casa também se constitui em um elemento de linguagem essencial. Ao longo do filme percebemos que as cenas pouco iluminadas no interior da casa trazem uma carga de nebulosidade e tensão a este espaço onde a violência doméstica acontece. Em contraposição às cenas no exterior da casa (incluindo as cenas internas da delegacia), todas bem iluminadas, que revelam uma certa esperança da personagem na tentativa de denunciar as agressões e estupros que sofre do marido. As cenas se alternam entre o escuro e o claro. Entre a violência e a esperança. "Tentei" é um filme de contrastes.

Uma das cenas mais emblemáticas do filme diz respeito ao encontro de Glória e o escrivão, responsável pelo registro formal da denúncia na sala da delegacia. Ali, onde o diálogo entre os personagens acontece, a câmera faz um movimento em "U", saindo do ponto de vista de Glória e encerrando no ponto de vista do escrivão. A cena nos transporta para uma arena de gladiadores, confronto entre caça e caçador. Onde testemunhamos, cúmplices e impotentes, a aniquilação de Glória.

> O tensionamento do plano e contraplano entre ela e o funcionário da delegacia que fará o registro formal da denúncia é de deixar qualquer mulher fisicamente esgotada, tudo dói na cadeira do cinema. E isso acontece porque há um cuidado muito grande do filme em nos dizer tudo quando coloca em cena uma mulher que não consegue, ela mesma, dizer nada em voz alta. (ALMEIDA, 2017, s/n).

Ao mesmo tempo em que nós, espectadores, nos tornamos cúmplices da violência nessa cena, paira em nós o sentimento de indignação e empatia por Glória. Queremos transpassar a tela e falar por ela, pois a sensação de sufocamento e paralisia já chegou em nós. Estabelecemos com a personagem uma relação de alteridade construída de forma eficiente pela direção do filme.

> Vemos aos poucos a mulher perder o controle desse corpo que não aguenta mais, que não pode mais, que cospe a dor pra fora em uma raiva contra si mesma, contra o mundo e, finalmente, contra a própria câmera de cinema, coberta pelo pedaço de pano que ela joga sobre nós. (ALMEIDA, 2017, s/n).

O desfecho do filme para a dramática vida de Glória é crucial para refletirmos sobre os limites da representação da dor da violência e a postura ética da cineasta. Em gesto político e cinematográfico, Laís nos afirma na cena final que aquela dor não pode ser filmada, não pode ser vista por nós. Ela não pode ser representada. O pano de Glória cai sobre nós, mas somos descobertos. Denunciados na nossa confortável conivência com a violência do não-dito. Entra

a tela escura e, finalmente, vemos o título do filme: Tentei. O filme é um poderoso exercício de representação dessa impossibilidade.

Posto isso, podemos compreender que a tentativa de representação da violência que observamos em "Tentei" ocorre de três formas: pela atuação de Saravy, pela escolha dos enquadramentos, e pelos movimentos de câmera.

Por fim, na escolha pelo não dito e não mostrado, ou seja, pelo sugerido, Laís traz à tona a potência do que está "entre" (o dentro e o fora da tela), o discurso que transborda os limites do quadro, deslocando, dessa forma, a periferia do discurso para a forma.

4. CONCLUSÃO

No primeiro momento da presente análise pudemos perceber que existe um interesse genuíno de um grupo de realizadores paranaenses contemporâneos em produzir sobre, para e com a periferia. E que a responsabilidade ética-estética do(a) realizador(a) de representação de sujeitos e territórios periféricos deve preceder o puro desejo de colocar em tela temáticas dessa natureza.

É possível entender ainda que a representação das periferias no Cinema surgiu dado um contexto histórico de descentramento cultural pós-colonialista, a partir de uma concepção política libertário-idealista de Terceiro Mundo, que teve início nos anos 60. É nesse mesmo contexto que surge o chamado Terceiro Cinema que traz, de fato, para dentro da tela temáticas relacionadas à violência urbana, à pobreza e à opressão social.

Pudemos verificar uma relação entre a Estética da Fome, proposta por Glauber em 1965 sobre a questão ética-estética do realizador e o filme "Tentei" que surge comprometido com esta responsabilidade, apontando uma seara de novos realizadores preocupados em fazer filmes brasileiros potentes, de qualidade e que não reforcem estigmas de violência já tão presentes na filmografia brasileira.

Num segundo momento, a partir da análise fílmica de "Tentei", verificamos uma série de elementos simbólicos e recursos da linguagem cinematográfica usados estrategicamente pela diretora para abordar o delicado tema da violência doméstica, sem recorrer ao uso de imagens explícitas de violência. E, por fim, de que maneira tais estratégias potencializaram o discurso extracampo do filme, nos trazendo indagações quanto a postura política ética-estética do realizador.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Silvia Gabriela Paula Santos Vital. **O extracampo no cinema: um olhar além do que se vê em *Um Condenado À Morte Escapou*, de Robert Bresson.** Rio de Janeiro, 2015. 66p. Monografia (Comunicação Social - Radialismo), Centro de Filosofia e Ciências Humanas - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Disponível em: <http://www.pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/458/1/SILVIA-ABREU_TCC-FINAL_v2.pdf> Acesso em: 09 mai. 2018.

ALMEIDA, Carol. **O cinema e a representação da violência**. *Revista Continente* [Online] 2017, publicado em 25 de setembro 2017. Disponível em: <http://www.revistacontinente.com.br/coberturas/festival-de-brasilia-2017/o-cinema-e-a-representacao-da-violencia> Acesso em: 06 mai. 2018.

BENTES, Ivana. **Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome.** *Alceu - Revista do Departamento de Comunicação Social da PUC - Rio* [Online], v.8 - n. 15 - p. 242 a 245 - jul./dez. 2007. Disponível em:

<http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Bentes.pdf> Acesso em: 09 mai. 2018.

BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS. **Cinema: Paraná, anos noventa**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v. 27, n.125, abr. 2001.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: a imagem-movimento**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

SANTOS, Francisco Alves dos. **Dicionário de Cinema do Paraná**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2005.

SANTOS, José Vicente Tavares do. **A violência simbólica: o Estado e as práticas sociais**. *Revista Crítica de Ciências Sociais* [Online], 108 | 2015, Disponível em: <http://journals.openedition.org/rccs/6169> Acesso em: 12 mai. 2018.

PRYSTHON, Angela Freire. **Cinema e Periferia: constituição de um campo.** *in*: III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. 2007, Salvador: Faculdade de Comunicação/UFBA. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2007/AngelaFreirePrysthon.pdf> Acesso em: 12 mai. 2018.

RITTER, Carlos; FIRKOWSKI, Olga Lúcia C. De F. **Novo conceitual para as Periferias Urbanas.** *Revista Geografar*. Resumos do VII Seminário Interno de Pós-Graduação em Geografia. Curitiba, 2009. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/geografar/article/download/14334/9644> Acesso em: 11 mai. 2018.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** Campinas, SP: Papirus, 2006 (2ª ed).

A INTERTEXTUALIDADE E(M) SIGNAGENS AUDIOVISUAIS: O DISCURSO DO VIDEOCLIPE PRESENTE NA FICÇÃO SERIADA

WOSNIAK, Cristiane[1]
VIANA, Rafael Alessandro[2]

RESUMO: Neste trabalho propomos uma análise reflexiva sobre a possível relação de copresença intertextual entre dois ou vários textos audiovisuais ou como afirma Gerard Genette (1982), a presença efetiva de textos preexistentes em outros textos atualizados. Essa noção pressupõe a existência e o reconhecimento destes textos anteriores, e estes fenômenos de ocorrência de copresença devem ser detectados, evidentemente, pelo leitor/espectador. O foco do trabalho recai sobre a análise específica do décimo primeiro episódio da ficção seriada *Glee* [terceira temporada], intitulado *Michael*. Partimos do argumento de que a série incorpora traços textuais da videografia de Michael Jackson – sobretudo os videoclipes de *Bad*, *Scream* e *Black or White* – em suas apresentações musicais, como coreografias, cenários, figurinos, enquadramentos e efeitos especiais. O objetivo de nossa investigação é evidenciar os elementos comuns ao trabalho musical do cantor estadunidense e que se fazem presentes – traços de citação – no seriado *Glee*, trazendo uma análise do que cada canção e suas referências audiovisuais evocam no desenvolvimento narrativo do referido episódio. Para isso, o artigo trará também um breve contexto do enredo do episódio até o momento da apresentação musical, situando o leitor e permitindo um melhor entendimento do desenvolvimento da trama.

PALAVRAS-CHAVE: audiovisualidades; linguagem; análise de discurso; videoclipe; ficção seriada.

Introdução

Glee, série de TV musical conhecida por regravar antigos sucessos da música e apresentá-los a uma nova geração, teve seu primeiro episódio transmitido nos Estados Unidos no dia 19 de maio de 2009 e, após 121 episódios distribuídos em seis temporadas, teve fim em 20 de março de 2015. Em seu décimo primeiro episódio da terceira temporada, o seriado presta um tributo ao cantor Michael Jackson - ocasião em que o elenco regravou nove canções do artista e apresentou cada uma delas durante o capítulo.

---

1 Doutora em Comunicação e Linguagens - Estudos de Cinema e Audiovisual (UTP). Professora Adjunta da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) - *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Líder do Grupo de Pesquisa CINECRIARE (UNESPAR/CNPq). Email: cristiane_wosniak@yahoo.com.br

2 Estudante de Graduação 3º semestre do Curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual da UNESPAR - *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP), e-mail: rafaelalessandro@yahoo.com

O presente artigo evidencia elementos comuns aos videoclipes e às apresentações de três dessas canções: *Bad*, *Scream* e *Black or White*. Além de explorar a similaridade entre a videografia do cantor e as encenações musicais na série, é indicado como essas canções contribuem com o desenvolvimento do enredo. Para isso, o artigo trará também um breve contexto do enredo do episódio até o momento da apresentação musical, situando o leitor e permitindo um melhor entendimento do desenvolvimento da trama.

Referenciando teóricos de base como Gérard Genette, Arlindo Machado, David Bordwell, Kristin Thompson, Jacques Aumont e Michel Marie, o artigo analisa questões formais dos videoclipes e das apresentações da série, encontrando um possível diálogo intertextual estabelecido entre esses produtos audiovisuais.

Intertextualidade: esclarecendo conceitos

Gérard Genette e sua obra, *Palimpsestes: la littérature au second degré* (1982), apontam para a maneira como os textos – admitindo neste caso, os textos audiovisuais – podem ser estudados pelo viés da poética: não apenas em sua singularidade, mas nas relações com outros textos, no modo como cada um promove uma releitura e, em consequência, uma reescritura de outros textos. *Glee* é um texto que se configura como uma ficção seriada e em sua configuração intertextual o encontro com a teoria proposta por Genette parece assegurar a coerência no processo de reflexão analítica aqui proposto.

Ao partir do pressuposto de que não existe texto totalmente autônomo, admitimos que o hipertexto *Glee*, habitado por citações múltiplas – advindas de referenciais dos videoclipes do cantor *pop* estadunidense Michael Jackson –, pode gerar muitos textos que se entrecruzam na ficção seriada.

O décimo primeiro episódio de *Glee* [terceira temporada], em nossa concepção, é um texto palimpsêstico. Antes de avançar sobre as abordagens conceituais inerentes ao artigo, convém esclarecer o que se entende pela denominação palimpsesto. Trata-se de um uma espécie de pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, mas que não a esconde de fato, sendo possível ler, em camadas sobrepostas e transparentes, ambos os textos: o antigo e o(s) novo(s) sucessivamente ou superpostamente.

Na obra de Genette, o palimpsesto é a metáfora utilizada pelo autor para cotejar o termo hipertextualidade, principal conceito trabalhado em seu livro *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Por hipertexto, entende-se aquela obra 'A' [leia-se a ficção seriada *Glee*, especificamente o décimo primeiro episódio da terceira temporada - intitulado Michael] derivada de outras obras preexistentes – hipotextos 'B, C, D, E…' [leiam-se os videoclipes das canções: *Bad*, *Scream* e *Black or White*; entre outras alusões, citações e referenciais repertoriais presentes no texto fílmico de forma explícita ou implícita], por transformação ou imitação, ou ainda, um conglomerado das duas possibilidades. Dessa 'literatura de(em) segundo grau' – subtítulo da obra *Palimpsestes* – a escrita acontece *pelo* e *no* processo de leitura.

A teoria transtextual proposta por Gennete estabelece uma tese, segundo a qual um texto sempre poderá ser lido e ler outros textos.

O episódio de *Glee* – objeto empírico de nossa investigação –, nesta instância, assemelha-se ou configura-se como um palimpsesto/hipertexto, onde estão inscritos variados hipotextos – videoclipes de Michael Jackson – em distintas situações e conformações.

Genette define intertextualidade "como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro." (GENETTE, 1982, p. 08). Essa noção pressupõe a existência e o 'reconhecimento' destes textos anteriores e estes fenômenos de ocorrência de co-presença devem ser detectados, evidentemente, pelo leitor/espectador.

Genette, em outro trecho de seu livro, expõe e denomina as formas mais frequentes de ocorrência intertextual. Segundo o autor, a intertextualidade em:

> [...] sua forma mais explícita e mais literal é a prática da **citação** [grifo nosso] (com aspas, com ou sem referência precisa; sua forma menos explícita e menos canônica é a do plágio [...]; sua forma ainda menos explícita e menos literal é a alusão isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete." (GENETE, 1982, p. 08).

Nesse artigo, procuramos os vestígios de uma das ocorrências repertoriadas por Genette, em relação ao fenômeno da intertextualidade. Os traços de 'citação' explícita, em *Glee,* presentes mediante a referencialização – corpo, dança, voz, videoclipe – de Michael Jackson.

Videoclipe e reencenações: os traços de citação de Michael Jackson em *Glee*

Como aponta Arlindo Machado (2011, p. 174), "o vídeo é um sistema híbrido; ele opera com códigos significantes distintos, parte importados do cinema, parte importados do teatro, da literatura, do rádio e, mais modernamente, da computação gráfica". Essa reflexão é importante para compreender como se dá a construção de alguns dos videoclipes de Michael Jackson: *Scream* e *Black or White* são dependentes da computação gráfica para compor cenários e efeitos especiais, ao passo que *Bad* e *Black or White* apresentam uma narrativa expandida que vai além do tempo da canção – tornando-se, então, curtas-metragens. Sendo assim, como aponta Machado (2011), ao tratar do cinema *stricto sensu* e do vídeo *stricto sensu*, "os meios se imbricam uns nos outros e se influenciam mutuamente, a ponto de, muitas vezes, tornar-se impossível classificar um trabalho em categorias como cinema, vídeo, televisão, computação gráfica ou seja lá o que for" (MACHADO, 2011, p. 196).

As apresentações no seriado *Glee* adquirem esse caráter híbrido ao reencenarem em alguns aspectos a videografia de Michael Jackson. Essas reencenações, ou citações intertextuais, têm a função de expandir o enredo da série, trazendo mais significado a cada apresentação, indo além da letra da canção.

Bordwell e Thompson (2013, p. 129) denominam "motivo", dentro de um filme, como "qualquer elemento significativo repetido", podendo ser "um objeto, uma cor, um lugar,

uma pessoa ou até mesmo um traço de personagem". Para analisar os elementos comuns aos videoclipes de Michael Jackson e as apresentações na série, trataremos desses elementos como motivos.

Segmentação do enredo: compreendendo o texto e o contexto do episódio de *Glee*

Para compreender o contexto e desenvolvimento do episódio da série, este artigo propõe uma segmentação do enredo, separando, em um esquema escrito, o desenvolvimento da trama em partes maiores e menores.

Para Bordwell e Thompson (2013), essa segmentação "nos permite não apenas perceber as similaridades e as diferenças entre as partes, mas também organizar a progressão formal geral". (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 135)

Por se tratar se um episódio inserido em um contexto maior – a temporada –, diversas tramas individuais cruzam com a principal; essa que diz respeito somente a este episódio. A segmentação abaixo ignora a trama de cada personagem que transpassa o enredo do episódio, focando a atenção no desenvolvimento do enredo deste capítulo específico.

3.1. Corredor do Mackling High (escola)

a. Os integrantes do *New Directions* discutem sobre a possibilidade de apresentarem canções do Michael Jackson na próxima competição de clube do coral – as regionais.

b. O grupo apresenta a canção *Wanna Be Startin' Somethin'*.

3.2. The Lima Bean (café)

a. Sebastian, líder dos *Warblers*, grupo rival ao *New Directions*, conta que eles também pretendem apresentar música do Michael na mesma competição.

3.3. Sala do coral do Mackling High

a. O *New Directions* decide ensaiar músicas do Michael mesmo sabendo que seu principal rival apresentará canções do cantor.

3.4. Estacionamento

a. O *New Directions* marca uma reunião com os *Warblers* para discutir qual dos grupos poderia apresentar Michael na competição.

b. Os dois grupos apresentam a canção *Bad*.

c. Sebastian joga um *slushie* (raspadinha) em Kurt, mas acaba acertando o rosto de Blaine – que grita de dor caído no chão.

3.5. Sala do coral do Mackling High

a. Kurt conta para o *New Directions* que Blaine terá que fazer uma cirurgia no olho.

b. Indignados, o grupo decide o que deve fazer em relação à violência de Sebastian.

c. Artie e Mike apresentam *Scream*.

3.6. Sala de ensaio

a. Santana confronta Sebastian sobre o que havia no *slushie* para ter ferido Blaine tão gravemente.

b. Santana e Sebastian apresentam *Smooth Criminal*.

c. Sebastian admite ter colocado sal grosso no *slushie* para causar tal dano, mas que seu alvo

na verdade era Kurt.
3.7. Sala do coral do Mackling High
a. Santana conta aos integrantes do *New Directions* o que Sebastian havia feito e revela para o grupo que fez uma gravação em áudio do líder dos *Warblers* admitindo seu ato.
b. Os alunos decidem se devem denunciar Sebastian.
3.8. Auditório do Mackling High
a. O *New Directions* opta por ensinar uma lição de união aos Warblers, reunindo os dois grupos no auditório do colégio e anunciando que abdicariam de apresentar canções do Michael na competição, como uma proposta de paz entre os corais.
b. O *New Directions* apresenta *Black or White*.

Os traços de citação do videoclipe *Bad* no décimo primeiro episódio de *Glee*

Roteirizado por Richard Price e dirigido por Martin Scorsese, o videoclipe de *Bad*, de Michael Jackson, foi lançado mundialmente em 12 de setembro de 1987. Apresentado originalmente em formato de curta-metragem, com 18 minutos, o vídeo recebeu também um corte de 4 minutos que contém apenas o trecho da música como videoclipe.

O roteiro do curta apresenta a história de Darryl (Michael Jackson), que retorna ao gueto após ficar uma temporada estudando em uma escola particular de classe alta, fazendo com que Mini Max (Wesley Snipes) e seus antigos amigos criem uma gangue que passa a confrontar o garoto por ter esquecido de suas raízes. Darryl se junta, então, a um grupo de punks para provar a gangue rival o quanto ele ainda é 'mau' (figuras 1 e 2).

(**Figuras 1 e 2 – O embate entre a gangue de Darryl e a de Mini Max**)

Em *Glee*, quando o *New Directions* confronta os *Warblers* para decidirem qual dos grupos poderiam apresentar Michael Jackson na competição (segmentação do roteiro parte 3.4a), o seriado evoca *Bad* ao recriar o embate entre duas 'gangues' em um cenário semelhante ao do curta-metragem.

Seguindo a nomenclatura de Bordwell e Thompson (2013), podemos definir o cenário e a situação de conflito aqui estabelecida em cena como motivos semelhantes às duas narrativas.

Para recriar o cenário do videoclipe, o seriado abandona os corredores e salas do Mackling High – que compõem o fundo de grande parte das cenas – e leva seus personagens para um estacionamento. Mesmo o clipe de Michael se passando em uma estação de metrô, a estrutura do ambiente, com colunas largas e pé-direito baixo, onde se passam as duas apresentações são semelhantes (figuras 5, 6, 7 e 8).

O cenário aqui passa, então, a "entrar dinamicamente na ação narrativa do episódio" (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 209), ao evocar por similaridade o ambiente do clipe de Michael Jackson, deixando de "ser apenas um recipiente para eventos humanos".

A implicação estética que a diferença entre as locações traz à tela é a iluminação. Enquanto a estação de metrô onde Michael canta é iluminada por vários pontos de luz espalhados por todo o cenário (figuras 5 e 6), o estacionamento em *Glee* apresenta poucos pontos de luz (figuras 7 e 8), fazendo com que o ambiente adquirisse um caráter sombrio que não está presente no vídeo de Michael, mas que ainda está em sintonia com a canção. Se aproximando de uma estética *noir*, a série aposta na iluminação *low-key*, raramente vista no programa, que "cria contrastes mais fortes e sombras mais nítidas e escuras" (BORDWELL, THOMPSON; 2013, p. 227).

Outras semelhanças vinculadas à *mise-en-scène*[3] do clipe estão no figurino e na disposição dos personagens. Enquanto os *Warblers* trajam seus uniformes, os integrantes do New Directions estão todos vestindo uma jaqueta de couro preta – que remete a utilizada por Michael no videoclipe da canção. As roupas combinando entre os membros de cada grupo organizam visualmente os indivíduos das diferentes gangues em cena (figuras 3 e 4) e facilitam a assimilação da função narrativa da escolha da canção em tal parte do episódio: a disputa entre gangues.

(Figuras 3 e 4 – O embate entre o *New Directions* e os *Warblers*)

3 O termo é originário da língua francesa e significa 'pôr em cena' [originalmente utilizado nas artes cênicas/teatro]. Nas Teorias de Cinema, entretanto, o termo é utilizado para fazer referência à direção cinematográfica, na expressão do controle do diretor sobre tudo o que aparece no quadro fílmico.

(Figuras 5 e 6 – A estação de metrô registrada sob diferentes distâncias focais)

(Figuras 7 e 8 – O estacionamento tenta reconstituir a estação de metrô de *Bad*)

Os traços de citação do videoclipe *Scream* no décimo primeiro episódio de *Glee*

Enquanto *Bad* evoca duas características da videografia de Michael, *Scream*, em *Glee*, funciona como uma reprodução quase exata do videoclipe original. O dueto entre Michael Jackson e sua irmã, Janet Jackson, foi lançado em maio de 1995 e permaneceu até 2014 na lista da revista Forbes como o videoclipe mais caro da história, custando na época de lançamento US$ 6,9 milhões.

A direção do projeto foi de Mark Romanek e nele temos Michael e Janet cantando e dançando em uma nave espacial. A estética do videoclipe chama a atenção: além do cenário futurista e efeitos especiais, o vídeo é apresentado em preto e branco.

Este é um caso específico de apresentação na série que rompe com o naturalismo. Como definem Aumont e Marie (2008, p. 178), “o naturalismo, originalmente, é a descrição do homem em sociedade segundo o modo das ciências naturais”. Aplicado às artes, o naturalismo pode ser entendido como “a doutrina estética que busca inspiração direta na natureza e a reproduz com fidelidade” (MORAIS, 1991).

Nos deparamos aqui com uma apresentação realizada pelos personagens Artie Abrams e Mike Chang, situados em um cenário futurista, com figurinos estilizados e interagindo com a gravidade zero. Seria um desafio para os roteiristas da série criar situações favoráveis no episódio para que essa apresentação ocorresse em condições verossímeis na vida desses personagens. Mas, pelo contrário, *Glee* vai além: Artie é cadeirante e não tem o movimento das pernas,

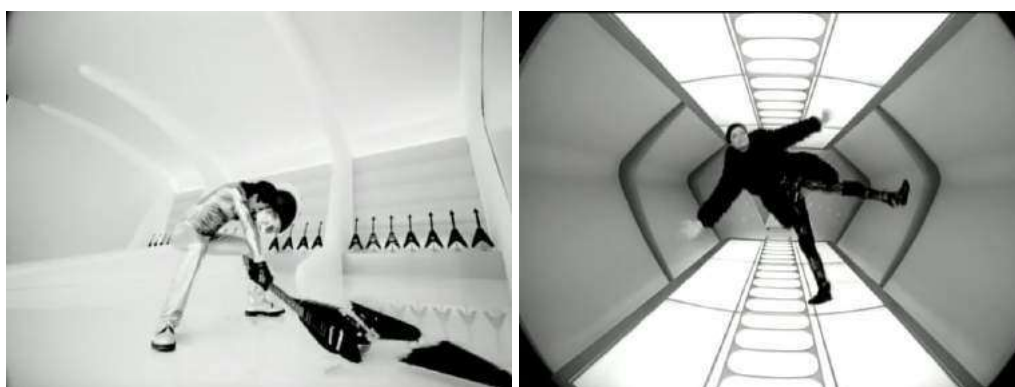
mas na apresentação o personagem aparece andando e dançando de pé, negando sua natureza reforçada nos 54 episódios anteriores.

Para justificar essa sequência de condições que rompem o naturalismo, a série cria a apresentação e a projeta ao público como um momento de subjetividade mental de Artie – o personagem sonha acordado.

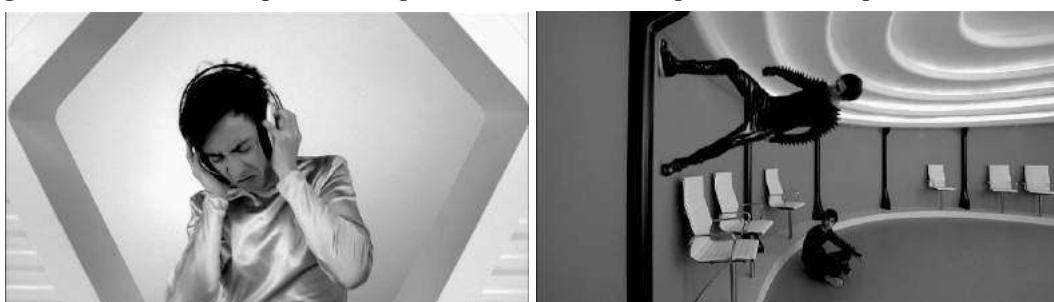
Na ocasião em que a apresentação da canção inicia na série (segmentação do roteiro 3.5b e 3.5c), Artie discute com seu mentor, Will Schuester, sobre a possibilidade do New Directions revidar a agressão dos Warblers ao invés de aguardar o julgamento das autoridades responsáveis. Na discussão, Artie se exalta, e assumindo uma postura agressiva, se levanta da cadeira de rodas e anda em direção a câmera acompanhado de Mike, enquanto a imagem gradualmente torna-se preta e branca, dando início à canção e ao sonho do personagem.

> [...] o sonho é a via real do acesso ao inconsciente. Para Sigmund Freud, o sonho resulta de um trabalho de elaboração no termo do qual os desejos recalcados na vida diurna se exprimem, mas disfarçados para contornarem a censura e serem admitidos pela consciência. (AUMONT; MARIE, 2008, p. 239)

A canção, que traz os relatos de uma pessoa cansada de injustiças, mentiras e pressão, torna-se, então, uma extensão dos argumentos apresentados pelo personagem em sua discussão com o professor. O momento de libertação do personagem é traduzido em imagens como a que ele joga sua cadeira de rodas no chão (figura 11) – fazendo alusão à cena do videoclipe original em que Michael quebra uma guitarra (figura 9) – e ao seu voo em gravidade zero (figuras 10 e 12).

A apresentação tem fim com o personagem sentado em sua cadeira de rodas, retornando à consciência, ainda no meio da discussão com Mr. Schuester – o que confirma que toda a ação apresentada durante a música não passou de uma ilusão do personagem, compartilhada apenas com os espectadores.

(Figuras 9 e 10 – Michael Jackson no clipe de *Scream*)

(Figuras 11 e 12 – Artie Abrams nas respectivas cenas de *Scream* reencenadas em *Glee*)

(Figuras 13 e 14 – Cenas que *Scream* que foram diretamente aproveitadas na apresentação de *Glee*)

(Figuras 15 e 16 – Toda a construção da apresentação faz referência ao videoclipe original)

Os traços de citação do videoclipe *Black or White* no décimo primeiro episódio de *Glee*

A última canção apresentada no episódio é *Black or White*, encerrando a disputa entre o *New Directions* e os *Warblers* acerca das canções de Michael Jackson. Escrito por Marc Lafia e dirigido por John Landis, o videoclipe de 1991 também pode ser encontrado em duas versões, de seis e 11 minutos. Nele, Michael interage com povos de diferentes culturas, que acrescentam ao decorrer do vídeo movimentos típicos de suas tradições à coreografia. Ao fim do videoclipe, pessoas de diferentes etnias são colocadas em frente a um fundo cinza, enquanto cantam e dançam a canção (figuras 17, 18, 21 e 22). Com a ajuda de computadores, as imagens de duas pessoas diferentes se fundem em um efeito de transição.

Como aponta Machado,

> [...] o videoclipe aparece como um dos raros espaços decididamente abertos a mentalidades inventivas, capaz ainda de dar continuidade ou novas consequências a atitudes experimentais inauguradas com o cinema de vanguarda dos anos 20, o cinema experimental dos anos 50-60 e a videoarte dos anos 60-70. (MACHADO, 2001, p. 173)

Se no interior da linguagem da televisão, esse era um dos poucos formatos que tinham liberdade para experimentar e romper com uma normativa audiovisual vigente, observamos em *Black or White* essa inventividade e transgressão estética do videoclipe, que utiliza a mais alta tecnologia disponível na época para realizar o efeito de transição dos rostos.

A cena em questão tornou-se a principal marca do vídeo e, não gratuitamente, mostrou-se um caminho seguro para *Glee* referenciá-lo, já que é facilmente reconhecida pelos amantes da música pop.

Dessa forma, o videoclipe de Michael Jackson reforça a ideia de Machado, para o qual,

> [...]graças ao papel catalisador da música pop, a que o videoclipe encontra-se estruturalmente associado, esta talvez seja a primeira vez que certas atitudes transgressivas no plano da invenção audiovisual encontram finalmente um público de massa. (MACHADO, 2001, p. 174)

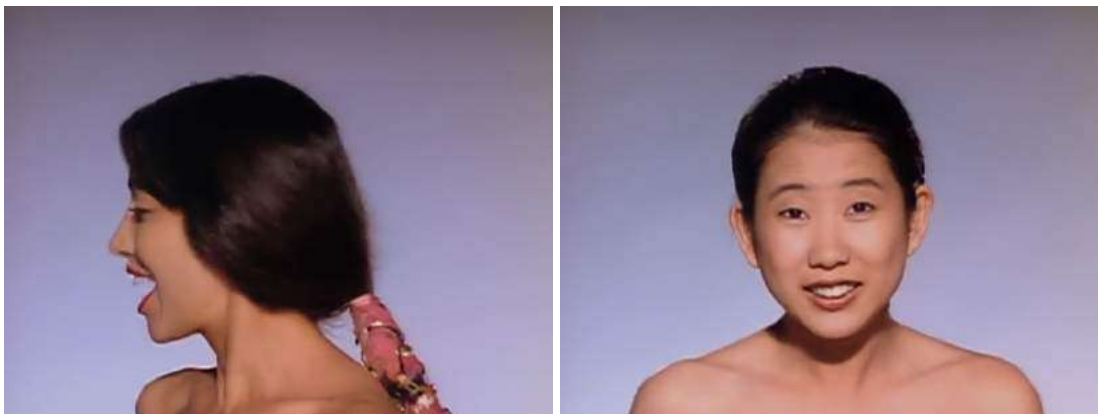
E essa inventividade e transgressão não é infundada. A fusão dos rostos de diferentes países, etnias, culturas, corpos, cabelos, reforça a mensagem apresentada durante todo o videoclipe, sendo o oposto ao conceito de *Bad*, que trata do combate das gangues. *Black or White* propõe uma união de diferentes grupos, abraçando e celebrando suas diferenças, não apenas em sua temática, mas também na forma fílmica, quando evidencia as semelhanças e diferenças de diversos povos com o efeito utilizado.

Antes da apresentação do *New Directions* na série, Artie e Kurt anunciam aos *Warblers* que haviam renunciado de apresentar as canções de Michael nas regionais (segmentação do roteiro parte 3.8a). "Somos corais, devíamos nos apoiar", discursa Kurt, dando início à canção.

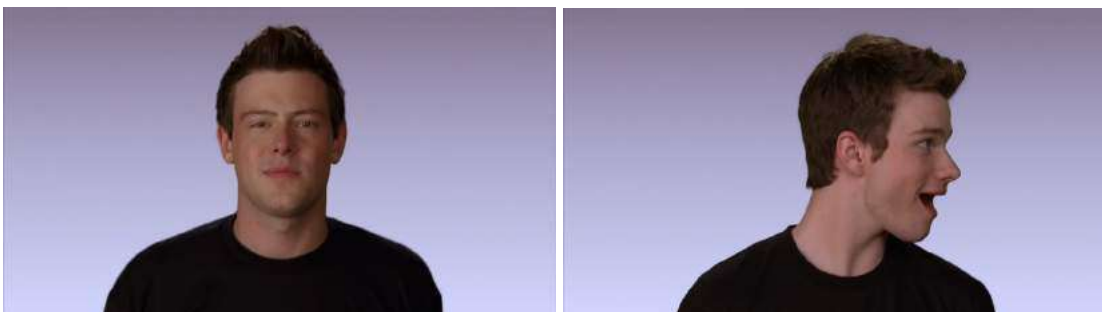
Black or White é apresentada no palco do auditório do Mackling High, com exceção da reprodução que a série faz do plano em que os diferentes rostos se fundem frente a um fundo cinza. Esse fragmento não faz parte da apresentação do grupo dentro da diegese, sendo uma reencenação destinada apenas ao espectador.

O seriado, ao contrário do clipe, funde apenas os rostos dos integrantes dos *New Directions*, não estabelecendo uma interação entre as diferentes 'gangues'. Mas mesmo dentro desse único grupo encontramos pessoas de diferentes cores e formas, sendo para Glee o suficiente para retomar o conceito original do videoclipe (figuras 19, 20, 23 e 24).

A canção também evoca o acontecimento que agravou a disputa entre os dois corais. Em determinada parte da apresentação, Kurt canta "*don't tell me you agree with me, when I saw you kicking dirt in my eye*"[4], fazendo uma clara referência ao momento em que Sebastian acerta o rosto de Blaine com um *slushie* (segmentação do roteiro parte 3.4c), levando o personagem a uma cirurgia no olho. Nesse ponto, a série que até então referenciava as canções de Michael Jackson apresenta uma inversão de papéis, fazendo com que a canção de Michael referencie um acontecimento da série.

4 Tradução livre: "Não me diga que concorda comigo, quando eu te vi chutando sujeira em meu olho".

(Figuras 17 e 18 – Personagens de diferentes etnias em frente ao fundo cinza)

(Figuras 19 e 20 – A reprodução realizada na apresentação de *Black or White*)

(Figuras 21 e 22 – Personagens repetem movimentos de cabeça, sincronizando a fusão dos rostos)

(Figuras 23 e 24 – Em *Glee*, os personagens fazem os mesmos movimentos em frente ao fundo cinza)

Considerações Finais

A partir da análise específica de três canções apresentadas no episódio *Michael* do seriado *Glee*, foi possível identificar em cada uma os elementos que faziam referência aos videoclipes

do cantor, e como esses elementos estavam alocados nas apresentações trazendo consigo uma carga externa, pertencente ao seu contexto original – os videoclipes/curtas-metragens de Michael Jackson.

A reflexão acerca das apresentações que o seriado realizou permitiu também um entendimento de como os elementos presentes nas duas obras estão em sincronia com o roteiro da série, e como essas canções e citações intertextuais/visuais podem contribuir para o enriquecimento do enredo. *Glee*, ao referenciar Michael Jackson não apenas com suas músicas, mas também com seus videoclipes, ajuda a manter viva, atual e acessível a um novo público e uma nova geração a videografia do cantor, que foi essencial para o desenvolvimento dos videoclipes como os conhecemos hoje.

Segundo Gerard Genette, o que se observou, nesta análise, foi a intertextualidade presente, por meio dos traços de citação dos videoclipes de Michael Jackson na ficção seriada *Glee*.

Referências

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema**; Trad. Carla Bogalheiro Gamboa, Pedro Elói Duarte. – 1ª ed. – Lisboa: Texto & Grafia, Lda, 2008.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**: uma introdução. São Paulo: Editora da USP, 2013.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes**: la littérature au sécond dégré. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

JACKSON, Michael. **Bad** [Videoclipe]. Direção: Martin Scorsese. USA: Sony Music, 1987. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Sd4SJVsTulc> Acesso em: 25 jun 2018.

_______. **Scream** [Videoclipe]. Direção: Mark Romanek. USA: Sony Music, 1995. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=0P4A1K4lXDo> Acesso em: 12 jun 2018.

_______. **Black or White** [Videoclipe]. Direção: John Landis. USA: Sony Music, 1991. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=pTFE8cirkdQ> Acesso em: 12 jun 2018.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2001.

_______. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas, SP: Papirus, 2011.

MICHAEL (Temporada 3, ep. 11). **Glee** [Seriado]. Direção: Alfonso Gomez-Rejon. USA: Fox Network, 2012. 44 min, son, color.

MORAIS, Frederico. **Panorama das artes plásticas séculos XIX e XX**. Apresentação Ernest Mange. 2. ed. rev. São Paulo: Itaú Cultural, 1991.

ENTRE-IMAGENS: EXPERIÊNCIAS DE CRIANÇAS E JOVENS COM O CINEMA

NOGUEIRA, Juslaine Abreu[1]

MORAES, Natacha Oleinik de[2]

RESUMO: Este trabalho constitui-se num levantamento sobre experiências espectadoras de estudantes das séries finais do Ensino Fundamental e do Ensino Médio com produções audiovisuais, especialmente com o cinema. Para tanto, desenvolveu-se com a comunidade estudantil do Colégio Estadual Santos Dumont - que atende muitos estudantes de uma região periférica de Curitiba, Paraná - um questionário com questões de múltipla escolha e questões abertas, mediadas pela interação com as pesquisadoras, perguntando a estas crianças e jovens sobre o que define as suas escolhas, o acesso a filmes, as memórias e relações que estabelecem entre obra e vida. Dentre muitos outros pontos importantes, a análise das respostas sinalizou-nos que a maior parte dos estudantes, apesar de não reconhecer em alguém próximo um mediador significativo em seu contato com filmes, afirma gostar de cinema. Entretanto, são as séries as mais assistidas e comentadas. Os resultados também mostram que o cinema chega aos jovens, de forma geral, através das grandes produções estadunidenses, bem como o gênero terror lhes é de grande fascinação. Entendemos que os resultados desta investigação podem ser de grande relevância para compreendermos a relação contemporânea dos jovens com os artefatos audiovisuais e com a arte do cinema, contribuindo, quiçá, na formulação de propostas pedagógicas que possam ampliar a experiência do olhar.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Experiência; Educação.

Arrisquemos tomar o cinema como uma atividade pedagógica. Arrisquemos, por um instante (ainda que num esforço lodaçal), afastarmo-nos dos ditames da pedagogia moderna que nos constitui como corpos docilizados, viáveis e normalizados[3]. Pensemos o cinema como logos pedagógico a partir do legado do diálogo platônico, "um logos que constantemente resiste em fixar-se em dogma e que é justamente essa resistência: [...] a interrupção implacável de todo o dizer monológico, e o gosto aventureiro pela errância [...]" (LARROSA, 2001, p.122). Desde esta mirada, o cinema como arte nos parece que deveria ser inseparável da pedagogia (e vice versa), podendo reverberar potências quando ocupa este grande espaço educativo que é a escola. Nos ecos de Cezar Migliorin (2015, p. 33-34), concordamos que

> Precisamos levar em consideração que o cinema já faz parte da educação. Talvez fosse mais exato se disséssemos que filmes fazem parte da escola. Nas aulas de história, geografia, língua portuguesa, sociologia e tantas outras, muitos são os filmes trabalhados [...] amplamente usados para discutir história, narrativa, política, corrupção [...]. O cinema está na escola também de formas bem menos interessantes, mas eventualmente necessárias: ocupando o lugar do professor que faltou, acolhendo as crianças em uma sala fechada em dia de chuva ou na sala com ar-condicionado em dias de extremo calor. Se o cinema faz parte da escola [...], o que tem o cinema a ver com educação e criação, além do conteúdo que ele pode levar, com frequente competência, servindo como um disparador de debates e reflexões? [...] Tentando então começar a responder a pergunta do porquê do esforço em ter o cinema na escola, poderíamos dizer que estamos mais interessados na intensidade do cinema do que nas diferenças de natureza em relação às outras artes. Essa intensidade passa necessariamente por uma qualificação do que é a imagem

[1] Doutora em Educação, docente do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Paraná - Unespar, juabreunogueira@gmail.com

[2] Graduanda em Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Paraná - Unespar, bolsista de Iniciação Científica (Fundação Araucária-PIC Unespar 2017/2018), oleiniknatacha@gmail.com

[3] No sentido dado por Foucault (2001).

cinematográfica e do que significa fazer uma imagem.

Na contemporaneidade, as crianças e os jovens que habitam as escolas estão entre-imagens. Habitados por imagens e habitando imagens. Jogo de imagens. Se a relação com o cinema envolve uma experiência do olhar, nesta caminhada de investigação, através de um projeto de Iniciação Científica, nós buscamos, para além de problematizar como a juventude contemporânea tem sido olhada e definida, tentar nos aproximar, de alguma maneira, das próprias crianças e jovens para termos, de modo mais sincero, um referencial sobre o que crianças e jovens olham, ou seja, o que têm olhado, como são afetados pelo que têm olhado e como se miram, isto é, como se definem desde a arena cultural que os transpassa. Em suma, para além de esquemas pré-definidos do olhar sobre o que a juventude olha, procuramos nos aproximar, essencialmente, daquilo que tem constituído as experiências imediatas do olhar de crianças e jovens de nossa época em relação aos artefatos audiovisuais e, com maior atenção, ao cinema.

Nesse sentido, este singelo projeto de iniciação científica (IC) consistiu em um levantamento das experiências espectadoras de jovens estudantes das séries finais do Ensino Fundamental e do Ensino Médio com obras audiovisuais, especialmente, como assinalamos, com o cinema. O grande objetivo proposto por esta IC foi o de conhecer experiências prévias do olhar para que este levantamento possa, futuramente, quiçá, subsidiar proposições de novas experiências de imersão na linguagem do cinema (de interlocução/práticas leitoras, práticas de análise – sons, diálogos, movimentos, enquadramentos e cores das imagens - e de práticas de realização).

Para tanto, realizamos uma ampla entrevista com estudantes do Colégio Estadual Santos Dumont, instituição localizada no bairro Vila Guaíra e que atende muitos jovens do Parolin, comunidade da periferia de Curitiba. De antemão, neste itinerário metodológico de pesquisa, deixamos registrado que entendemos as entrevistas

> como eventos discursivos complexos, forjados não só pela dupla entrevistador/entrevistado, mas também pelas imagens, representações, expectativas que circulam – de parte a parte – no momento e situação de realização das mesmas e, posteriormente, de sua escuta e análise (SILVEIRA, 2002, p. 120).

Em um primeiro momento, revelou-se para nós de extrema importância a construção de um contato entre pesquisadoras e comunidade escolar que partisse, primeiramente, de vivências com o cinema. Iniciamos nossa abordagem através da exibição de filmes em duas mostras com a presença de quem os realizou. A primeira, na inauguração da sala de projeção do colégio, exibimos o documentário *As Verdades de Ale em Nós* (2017), de Juslaine Abreu Nogueira, e a segunda, a Mostra Vozes (Im)pertinentes, direcionada a estudantes do terceiro ano do ensino médio noturno, exibimos curtas de jovens mulheres cineastas, dentre eles:

Ferradura (Bea Gerolin, 2017, Documentário, 9'45"); *Pavão Sem Cores* (Isabele Orengo, 2015, Experimental, 8'44‘’); *Loeri* (Vanessa Leal, 2016, Documentário, 10'12‘’); *Mira* (Janaína da Veiga, 2017, Animação, 8‘’) e *Tentei* (Laís Melo, 2017, Ficção, 14'43"). A partir desses primeiros contatos, possibilitou-se uma relação com os alunos ao aproximá-los do cinema quando algumas das diretoras foram conversar sobre a realização dos curta-metragens, seus significados e suas motivações para/com o filme.

Figura 1: 18 de outubro de 2017 - Inauguração Sala de Projeção – Exibição de *As verdades de Ale em nós* (Juslaine Abreu-Nogueira, 2017, Documentário, 25')

Daí em diante, começamos a desenvolver um questionário que passou por algumas lapidações a partir do encontro com a Professora Beatriz Avila Vasconcelos, que tem desenvolvido um mobilizador projeto de experiência e formação através da Literatura e Cinema na Unespar - *campus* Paranaguá, o Projeto Fora das Grades, cuja singular metodologia e amparo teórico dialogam muito com a perspectiva desta investigação (VASCONCELOS, 2018a; 2018b). Assim, o questionário proposto à Escola Estadual Santos Dumont contou com questões de múltipla escolha, questões livres e também questões a serem debatidas em grupo, a fim de que pudéssemos, prioritariamente, acessar experiências leitoras/espectadoras com a linguagem de obras audiovisuais, com ênfase para o cinema: o que define as escolhas do que os jovens veem? Como é o acesso a obras? Quais obras veem? Por quê? Quais memórias de situações, cenas, temáticas, personagens, atores, trilha sonora etc têm? Quais relações os jovens estabelecem entre uma obra inesquecível e algum marco de vida (no sentido de uma transformação de si)? As figuras de 2 a 4 referem-se ao questionário proposto:

QUESTIONÁRIO - PROJETO CINEMA E FORMAÇÃO ÉTICO-ESTÉTICA

Car+ estudante!

Somos do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Paraná (Unespar/FAP) e este questionário é um instrumento importante para auxiliar nossa pesquisa, cujo objetivo é conhecer o perfil de estudantes e de suas experiências no contato com filmes e séries.

IDENTIFICAÇÃO

1. Meu nome é ____

2. Tenho _________ anos

3. Estou cursando o:
( ) 6.º ano do Ensino Fundamental
( ) 7.º ano do Ensino Fundamental
( ) 8.º ano do Ensino Fundamental
( ) 9.º ano do Ensino Fundamental
( ) 1.º ano do Ensino Médio
( ) 2.º ano do Ensino Médio
( ) 3.º ano do Ensino Médio

4. Me considero:
( ) Menina
( ) Menino

MOTIVAÇÕES E EXPERIÊNCIAS COM O AUDIOVISUAL E COM O CINEMA

5. O que você mais assiste de modo geral (série, filme, novela, esportes, jogos de computador/videogame, videoclipe etc)?

____

____

____

6. Quais filmes você lembra de ter assistido na escola? Conte-nos um pouco sobre este experiência (Foi uma experiência legal ou chata? Como este filme foi discutido com os alunos? Como você se sentiu?)

____

____

____

____

Figura 2: questionário p. 1

7. Sobre sua relação especificamente com o Cinema:
( ) Eu gosto muito de ver filmes e sempre assisto
( ) Eu gosto muito de ver filmes, mas vejo só de vez em quando
( ) Eu quase não vejo filmes
( ) Eu só vejo filmes quando sou obrigado

8. O que mais leva você a escolher um filme para assistir? (pode marcar até 3 opções)
( ) Eu nunca vejo filmes por escolha
( ) Tema ou assunto/sinopse
( ) Gênero do filme
( ) Dicas de outras pessoas
( ) Diretor
( ) Título do filme
( ) Dica de professores
( ) Motivos Religiosos
( ) Críticas/resenhas que leio
( ) Publicidade/anúncio
( ) Redes sociais
( ) Outros ______

9. Numere por ordem de preferência os gêneros que costuma ver.
( ) Comédia
( ) Romance
( ) Drama
( ) Comédia romântica
( ) Terror
( ) Suspense
( ) Ficção Científica
( ) Documentário
( ) Ação
( ) Animação/desenho
( ) Aventura
( ) Religioso
( ) Outro ______

10. Quais os lugares em que costuma ver filmes?
( ) Mais em casa
( ) Mais na escola
( ) Mais na igreja
( ) Mais em salas de Cinema
( ) Outros ______

11. Onde você mais costuma ver filmes?
( ) TV aberta
( ) TV por assinatura e/ou Netflix
( ) Celular
( ) Computador – (baixado da internet/ youtube)
( ) Projeção em tela grande (Sala de Cinema)

12. Quais filmes você viu filmes nos últimos tempos?

13. As pessoas de seu contexto familiar e de amizade costumam ver filmes?
( ) Não
( ) Sim. O que eles assistem?______

14. Há influência de alguém para gostar de ver filmes?
( ) Ninguém me influenciou e eu não gosto de cinema
( ) Ninguém em especial me influenciou, mas eu gosto de cinema
( ) Sim. Diga quem (mãe, pai, professor, parente, amigo, líder religioso) ______

15. Já foi ao Cinema?
( ) Não
( ) Sim. Conte-nos um pouco sobre esta experiência (o que você assistiu? Quem foi com você? Como você se sentiu?

16. Já ouviu falar de cineclube?
( ) Não
( ) Sim. Qual?______

17.Você tem alguma atriz, ator ou música preferidos em função do cinema?

18. Qual é o filme mais marcante que assistiu? Há alguma obra inesquecível que você relacione com algum marco de sua vida? Em sua relação com o cinema, há alguma memória de alguma cena, personagem, trilha sonora inesquecível?

PERSPECTIVAS

19. Você gostaria de ver mais filmes? Se sim, que te impede de ver mais filmes?
( ) Não
( ) Sim. O que me impede de ver mais filmes? ______

20. Você ja realizou algum vídeo?
( ) Não
( ) Sim. Conte-nos sobre o quê, como, para que, com quem você fez e também se você postou ou divulgou esse vídeo ______

21. Conte-nos se você tem interesse em fazer filmes (tipo escrever roteiro, filmar, editar, atuar)

Figuras 3 e 4: questionário p. 2 e 3

No fim do mês de maio e primeira quinzena do mês de junho de 2018, desenvolvemos o processo de entrevista/questionário no Colégio, com o apoio imprescindível da vice-diretora, Professora Maria Carolina Lobo. A dinâmica, a complexidade e as contradições que constituem as relações na instituição escolar foram interpelando-nos: a distribuição dos corpos no espaço-tempo, o sinal, as separações e classificações normalizadoras e que sentenciam procedimentos de inclusão/exclusão (FOUCAULT, 2001), as falas que julgam e hierarquizam os estudantes e suas famílias, as condições de trabalho docente, a crise de autoridade e os procedimentos autoritários. Tudo isso também respingou constantemente em nossa presença ali e na forma-questionário que escolhemos para realizar a entrevista nesta pesquisa-levantamento. Percebemos que, num primeiro momento, para muitos estudantes, nós, pesquisadoras, ora corporificávamos a própria instituição escolar e seus velhos procedimentos de exame – como o questionário -, ora representávamos a presença externa apropriadora e colonizadora da escola. De todo o modo, fomos desafiadas a lidar com o descrédito e a desconfiança que estas imagens carregam, bem como, sobretudo, fomos chamadas a nos comprometer radicalmente com esta escola, no sentido de devolutivas desta pesquisa e de continuidade do envolvimento da universidade com esta comunidade, se quisermos que este levantamento tenha alguma verdade, menos no sentido de um veredito

generalizante dos resultados quantitativos e qualitativos que gera, mas muito mais no sentido de um imperativo ético. Ainda – e sobremaneira – fomos também nos enredando nos afetos, reinvenções e resistências que permeiam a vida na escola.

Após as primeiras experiências com o questionário, algumas perguntas foram refinadas de acordo com o que foi percebido na dinâmica da sala de aula. De acordo com a percepção de nossas primeiras interações, constatamos que houve um retorno maior quando conversávamos com os alunos antes de propor que respondessem ao questionário, incitando o auto questionamento quanto aos filmes e outros produtos audiovisuais já vistos, e deixando o questionário para eles responderem cada um em seu tempo, apenas auxiliando em questões pontuais conforme suas necessidades.

Figuras 5 e 6: momentos posteriores à realização da entrevista/entrega dos questionários

Todas as 17 turmas da instituição – dos turnos da manhã, tarde e noite - responderam ao questionário, mediadas pela interação com as pesquisadoras. A pesquisa envolveu uma ampla coleta de dados com 223 alunos, representando 58% dos discentes matriculados. Explicitamos alguns resultados:

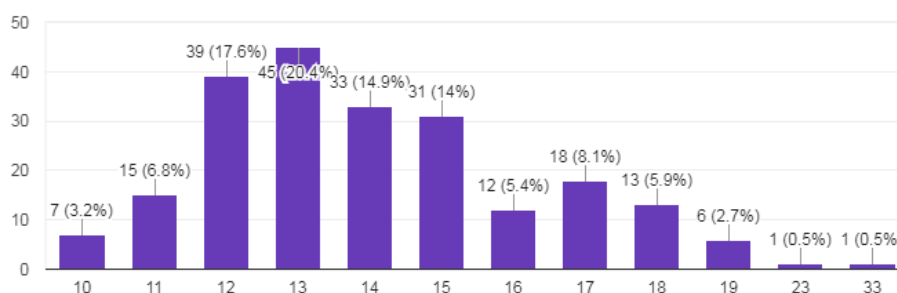



Figura 7: tabela sobre idade

O fator idade, embora tenhamos alunos variando de 10 a 33 anos, registra uma preponderância significativa na faixa-etária dos 12 aos 15 anos, com 51,6% de meninos e 48,4 meninas.

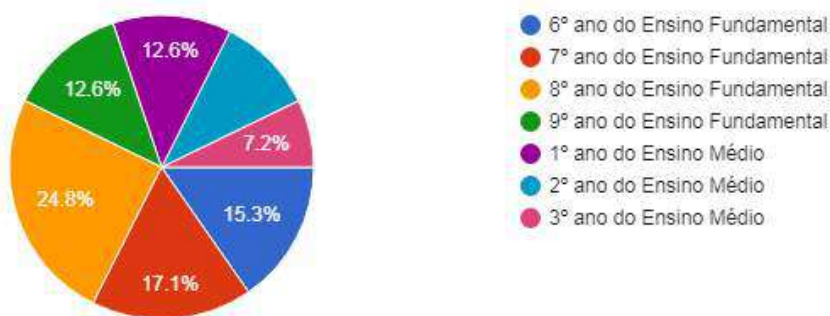



Figura 8: tabela sobre seriação

Na roda de conversa que fazíamos antes da aplicação do questionário, após explicitarmos que tínhamos verdadeiro interesse nas experiências deles em filmes que os marcavam de alguma forma, alguns alunos se sentiam à vontade para nos contar sobre filmes, situações e vivências que estes os proporcionaram. Lembramos de uma menina que nos relatou um valioso depoimento: Ela assistiu ao filme *Fala Sério, Mãe!* com sua mãe e nos garantiu que após o filme, algo mudou na relação delas, algo no filme fez com que as duas se aproximassem, e nos garantiu ter certeza de que o filme proporcionou isto.

O questionário contava com questões mais abrangentes, como "O que você mais assiste de modo geral?" e neste quesito as respostas mais comuns foram séries, videogames e filmes, sendo os filmes destacados apenas após a nossa enfatização. Também demandou um vínculo mais próximo e reaproximações orais a possibilidade que respondessem questões mais dissertativas e subjetivas, como "Qual é o filme mais marcante que assistiu? Há alguma obra inesquecível que você relacione com algum marco de sua vida? Em sua relação com o cinema, há alguma memória de alguma cena, personagem, trilha sonora inesquecível?".

Também perguntamos especificamente sobre a questão do cinema na escola, com a pergunta "Quais filmes você lembra de ter assistido na escola? Conte-nos um pouco mais sobre esta experiência (Foi uma experiência legal ou chata? Como esse filme foi discutido com os alunos? Como você se sentiu?)". As respostas variavam bastante de acordo com a série. Os mais novos, em sua maioria, responderam mais filmes que assistiram em suas aulas vagas, e os mais velhos, em sua maioria, que assistiram filmes como recursos didáticos.

Porém, algumas respostas se destacaram por constarem filmes nacionais pouco conhecidos – como, por exemplo, a resposta de um aluno que dizia: "*Besouro* foi uma experiência legal pois conta sobre minha história" - afinal, a maioria dos alunos respondeu somente sobre filmes de grandes produções. Outras respostas também sugeriam um estranhamento com filmes legendados, pois alguns estudantes responderam "foi legal apesar de ter sido legendado", e quando questionados oralmente, majoritariamente preferiam filmes dublados. Neste caso, vemos aqui uma relação com relatos dos participantes do projeto Fora das Grades, coordenado por Beatriz Avila Vasconcelos, em que ela ressalta:

> Muitos tinham dificuldade de aceitar filmes legendados, já que estavam acostumados a filmes dublados, normalmente vistos na TV ou em canais de streaming. Também filmes em preto e branco se constituíam para muitos deles em um tabu, significando filmes velhos e já ultrapassados ou chatos. (VASCONCELOS, 2018a, p. 71).

Em se tratando da relação específica com o cinema, os alunos responderam que, em sua maioria, gostam muito de ver filmes e sempre assistem:

Figura 9: tabela sobre relação com filmes

Quando se trata da escolha dos filmes, os fatores que mais se destacam são a sinopse/tema, o gênero do filme, o título do filme e a influência das redes sociais, respectivamente. Dentre os gêneros mais citados, se encontram em primeiro lugar Terror/Suspense, em segundo Comédia e em terceiro Ação, sendo que a maioria dos alunos (88,7%) assistem os filmes em casa e usam serviços pagos como TV por assinatura ou *streaming* como o Netflix.

Na pergunta aberta "Quais filmes você viu nos últimos tempos?" algumas respostas de filmes coincidem com as respostas dos filmes assistidos em sala de aula, enquanto que outros – a maioria – viram filmes de franquia recentemente lançados no cinema, como *Vingadores: Guerra Infinita* e *Velozes e Furiosos*.

Na relação familiar, muitos alunos marcaram que os familiares assistem filmes parecidos com os deles, entretanto poucas pessoas afirmaram terem sido influenciadas por familiares ou amigos próximos no gosto por filmes. A partir desta pergunta, o que mais se revela inquietador é que os professores não foram reconhecidos em nenhuma resposta como um mediador decisivo na aproximação com o cinema.

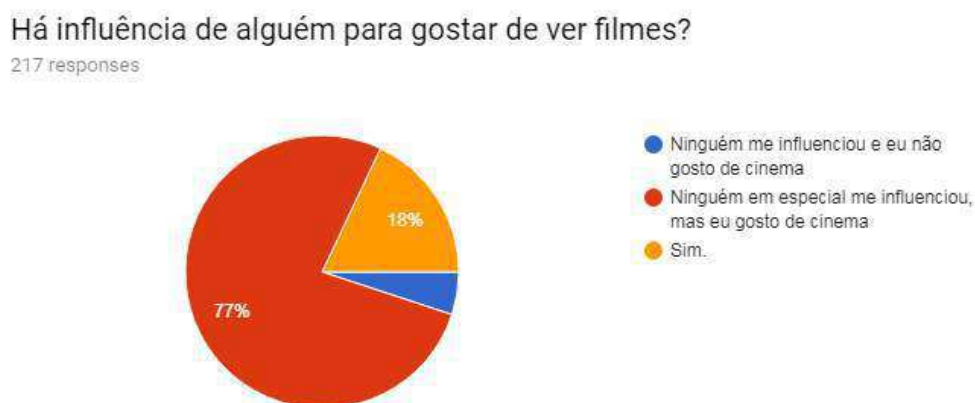



Figura 10: tabela sobre influência

Em relação específica a assistir filmes em projeção em tela grande, 90,5% já foram alguma vez ao cinema (pois moram numa região próxima a um grande shopping que tem salas de cinema que exibem filmes do grande circuito comercial gerenciadas pela rede United Cinemas International – UCI), e na questão aberta para descrever a experiência, eles comentaram mais sobre a vivência social do passeio e não sobre o filme. Para eles, o que mais importava eram as pessoas que estavam junto e os momentos marcantes da ida ao cinema.

Quanto a atores/atrizes e músicas preferidas, a maioria citou atores de grandes franquias como Vin Diesel de *Veloses e Furiosos* e personagens da série *Sobrenatural* e *La Casa de Papel.* Voltando à questão de "Qual é o filme mais marcante que assistiu? Há alguma obra inesquecível que você relacione com algum marco de sua vida? Em sua relação com o cinema, há alguma memória de alguma cena, personagem, trilha sonora inesquecível?" filmes do gênero drama foram muito citados, como *O menino do pijama listrado* e *A Culpa é das Estrelas*, e algumas das frases marcantes dentre as respostas foram: *"A culpa é das estrelas* porque a minha mãe também teve câncer e ficou em grave risco" e "*Azul é a cor mais quente,* ele é um filme que fala sobre ter liberdade de expressão e esse filme me fez ser mais livre."

Na seção de perspectivas em relação ao cinema, ao serem questionados se gostariam de assistir mais filmes e o que os impedia, 65% respondeu que sim e dentre os principais impedimentos estão preguiça e internet/videogame. Na pergunta sobre experiências com filmagens caseiras ou produções de vídeo, as respostas mais completas eram dadas oralmente quando incitávamos lembranças de vídeos simples, caseiros, postados em rede social. Outro

quando incitávamos lembranças de vídeos simples, caseiros, postados em rede social. Outro fator importante é que vários estudantes possuem canal no *youtube*, a maioria sobre jogos, estando acostumados a filmar e editar seus prórpios vídeos. Todavia, ao responder a pergunta “Conte-nos se você tem interesse em fazer filmes (tipo escrever roteiro, filmar, editar, atuar)” muitos revelaram-se surpresos, como se nunca houvessem pensado nessa possibilidade, e os poucos que já haviam pensado gostariam em sua maioria de atuar. A clássica frase “Meu sonho é ser atriz” foi mencionada por algumas meninas.

O projeto realizado conseguiu levantar dados importantes para a interpretação e conhecimento do olhar dos jovens alunos e a relação que a escola tem com essa formação fílmica. Ter a experiência de visitar uma escola e desenvolver um levantamento sobre como o cinema chega aos adolescentes foi algo de muito valor para a nossa formação acadêmica e para a experiência como pesquisadoras de cinema e educação.

A experiência da coleta de dados é um processo fundamental para a formação da pesquisa e estar na escola exibindo filmes colaborou muito para que houvesse uma integração maior com o projeto na etapa de proposição do questionário. As rodas de conversa com os alunos também nos trouxeram histórias de emergência da subjetividade, com descrições de eventos e comportamentos relacionados aos filmes. Isso demonstra o impacto que o cinema é capaz de promover em quem o experiencia.

Além disso, houve muito interesse da parte dos professores da Escola Estadual Santos Dumont não só em colaborar com a pesquisa quanto em conhecer seus resultados para que isso os ajude a propor novos encaminhamentos em sala de aula. Isto nos faz crer que assim como Beatriz menciona em seu trabalho, no cinema a condição de espectador parte de uma igualdade de inteligências, para que professores e alunos possam partilhar desta experiência. (VASCONCELOS, 2018a, p. 77). No dia 27 de julho de 2018, durante a semana pedagógica com os docentes da escola, ocorreu uma apresentação dos principais resultados da pesquisa junto a uma discussão sobre novas possibilidades que essa investigação proporcionou, bem como, no dia 01 de agosto de 2018, oferecemos um minicurso sobre linguagem cinematográfica aos docentes da escola, ministrado pelos professores da Unespar Eduardo Baggio e Beatriz Vasconcelos.

REFERÊNCIAS

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Cinema e Juventude: uma discussão sobre a ética das imagens. **Educação**, V. 37, n. 1, p. 42-51, jan./abr. 2014.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. 24. ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2001.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia Profana**: danças, piruetas e mascaradas. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

______. **Linguagem e Educação depois de Babel**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MIGLIORIN, Cezar. **Inevitavelmente cinema**: educação, política e mafuá. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2015.

SILVEIRA, Rosa Maria Hessel. A entrevista na pesquisa em educação – uma arena de significados. In: COSTA, Marisa Vorraber (Org). **Caminhos Investigativos II**: outros modos de pensar e fazer pesquisa em educação. Rio de Janeiro: DP&A, 2002, p. 119-141.

VASCONCELOS, Beatriz Avila. A experiência do filme: caminhos para o olhar emancipado em narrativas de expectadores. **Anais do II Congresso Internacional de Estudos da Linguagem**. Ponta Grossa: UEPG, 2017.

______. “Uma delicadeza intrínseca que permeava o ambiente”: experiência e emancipação na recepção de *Rocco e seus irmãos,* de Luchino Visconti. **Revista Científica da FAP**, V. 18, n. 1, p. 65-88, jan./jun. 2018a.

______ et al. “Experiências que nos tornam universidade”: narrativas sobre um encontro com o cinema. **Revista Científica da FAP**, V. 18, n. 1, p. 165-185, jan./jun. 2018b.

REPRESENTAÇÕES DE MULHERES EM FILMES DA *NOUVELLE VAGUE*

ANJOS,Nicolle Lima dos[1]

VASCONCELOS, Beatriz Avila[2]

Resumo: A presente pesquisa tem como objetivo principal analisar representações da mulher em produções da *Nouvelle Vague* francesa, buscando correpondências possíveis entre as características das personagens femininas dos filmes da *Nouvelle Vague* e as discussões deflagradas pelo movimento feminista da década de 60. Por meio de um diálogo entre história e cinema, pretende-se abordar a questão das representações da mulher no período por meio da metodologia da história no cinema (NAPOLITANO, 2006), tendo como *corpus* de pesquisa dois filmes pertencentes à *Nouvelle Vague*, *Cléo das 5 às 7* (1962), da cineasta Agnès Varda, e *Jules e Jim: uma mulher para dois* (1962), de François Truffaut, mostrando como em ambos os filmes as personagens femininas revelam – critica ou descritivamente – aspectos da existência das mulheres que vinham sendo afirmados ou problematizados pelas pautas feministas do período, com foco na questão da mulher como protagonista de seu próprio destino e como sujeito do desejo.

Palavras-chave: Feminismo; *Nouvelle Vague*; François Truffaut; Agnès Varda; Cinema e História.

1. Percursos metodológicos: o filme como documento histórico

Este estudo aborda o protagonismo feminino em filmes da *Nouvelle Vague,* partindo da análise desse movimento, o qual tem como uma de suas características a valorização de aspectos sociais e estéticos não contemplados na produção cinematográfica Hollywoodiana da primeira metade do século XX. A *Nouvelle Vague*, ou nova onda francesa, veio com o objetivo de reinventar o cinema francês, em clara oposição à estética dos filmes Hollywodianos, nos quais predominavam a artificialidade, com filmes rodados em estúdios, com cenários construídos, com atores e atrizes glamourizados, tornados "estrelas" por um poderoso marketing, bem como com roteiros pautados pelos imperativos da indústria cinematográfica, em mega produções que custavam milhares de dólares.

A *Nouvelle Vague* surge como um movimento de cineastas independentes que buscaram criar um cinema na contramão desta indústria hollywoodiana, produzindo filmes de baixo custo, com atores desconhecidos, cenários reais, roteiros pautados por um maior realismo, com uma linguagem cinematográfica muito própria, que se afastava do naturalismo hollywoodiano. Distante dos padrões de Hollywood também está, dentro da *Nouvelle Vague*, a representação da mulher, e é precisamente neste ponto que a presente pesquisa se debruça.

---

1 Graduanda do Curso de História da Unespar – *Campus* de Paranaguá e membro do grupo de estudos CiGNO – Cinema e Significação. E-mail: nicollelimadosanjos@gmail.com

2 Professora Adjunta do Colegiado de Letras da Unespar – *Campus* de Paranaguá, orientadora da pesquisa. Membro do Grupo de Pesquisa Cinecriare – Cinema: Criação e Reflexão (CNPq/Unespar) e coordenadora do Grupo de Estudos CiGNO – Cinema e Significação. E-mail: beavila.vasconcelos@gmail.com.

Não mais restrita a clichês que oscilam de diva à megera, passando pela moça romântica e pela esposa modelar, tal como comumente aparece em grande parte dos filmes americanos, a mulher na *Nouvelle Vague* surge a partir de uma representação feminina liberta do modelo patriarcal institucionalizado pela ideia de família. Analisar estas novas possibilidades de representar mulheres no cinema dadas pelo contexto da *Nouvelle Vague*, bem como as condições históricas de produção destas novas representações é o objetivo central desta pesquisa.

O *corpus* de análise, que permitirá tecer a presente pesquisa, constitui-se por dois filmes inseridos neste movimento, a saber: *Jules e Jim, uma mulher para dois*, de François Truffaut, e *Cléo das 5 às 7*, da cineasta Agnès Varda, ambos produzidos no ano de 1962. Os dois filmes têm como protagonistas personagens femininas que autodeterminam sua própria vida, em contraste com muitos filmes hollywoodianos que exibem mulheres como o pilar emocional e intocável dentro da família ou até mesmo com certo protagonismo nas ações, porém, via de regra, subordinadas a uma figura masculina e sem propriamente campo para a autodeterminação, cumprindo papéis a elas designados pela dinâmica da sociedade patriarcal. Dentro dos dois filmes que compõem o *corpus* desta pesquisa, ao contrário, afeições como poliandria, no caso da protagonista de Jules e Jim, e a determinação de Cléo, no filme de Agnès Varda, em seu ofício de cantora e em seu percurso de auto-reflexão, levam à emergência do tema no que tange a uma desmistificação da mulher construída pelo patriarcado. Neste estudo, estes dois filmes são tomados como documentos da história das mulheres.

Sendo assim, para compreendermos as representações de mulheres nos filmes que foram aqui selecionados para análise, será necessário olhar para eles a partir da perspectiva apresentada pelos cineastas, pelos ideais estéticos da *Nouvelle Vague*, bem como pelo momento histórico em que foram produzidos, buscando ali possíveis ecos das pautas da segunda onda do movimento feminista, então em curso, que lutava por um protagonismo da mulher no que diz respeito à sua sexualidade e ao seu corpo.

Para a análise dos filmes, seguiremos a perspectiva metodológica apresentada por autores como Ferro (1992), Kornis (1992) e Napolitano (2006), que abordam o cinema na perspectiva da História.

1.1. A segunda onda do Movimento Feminista

Da revisão dos caminhos apontados por tais autores, optamos, em seguir uma sequência metodológica, que consiste no seguinte: a primeira etapa da análise consiste em delimitar a perspectiva da História no Cinema, conforme sugerido por Napolitano (2006), em que o cinema é abordado como um discurso histórico e intérprete do passado. Nesta etapa torna-se necessário compreender como o filme foi produzido, quais foram as suas estratégias de abordagem, relacionando-o com os eventos históricos de seu contexto de produção, no caso específico de nosso

enfoque, com a História das Mulheres e com a segunda onda do movimento feminista.

A década de 60 é marcada por um significativo aumento das mulheres nas universidades e nas profissões intelectuais. Além disso estavam acontecendo vários eventos revolucionários no plano político e cultural, como o movimento hippie nos EUA, os movimentos contra-culturais de maio de 1968, na França e em outros países, a guerra do Vietnã e o advento da pílula anticoncepcional. Inicia-se, então, a problematização sobre gênero, o que antes era natural a uma mulher ser e fazer passa a ser questionado. Afinal o que seria "o natural" de uma mulher? A célebre sentença de Simone de Beuvoir sintetiza todo este questionamento acerca do gênero não como dado biológico, mas como construção cultural: "Não se nasce mulher, torna-se mulher." (BEAUVOIR, 1967, p. 9).

No cinema, até a metade do século passado, as mulheres foram representadas de uma maneira, em geral, objetificada e tipificada. Os espectros de tipos femininos no cinema iam da mocinha passiva, que tinha em algum personagem masculino o seu salvador, passando pela esposa compreensiva e fiel, pela diva exuberante encantadora de homens, à adúltera e à megera que reunia na mulher as forças do maligno. Nos filmes franceses da década de 60 que se filiaram à *Nouvelle Vague*, a presença da mulher é afirmada nos filmes de maneira a criar fissuras nestes clichês femininos. A imagem da mulher que, em geral, se afirma nestes filmes é a de uma mulher independente, que se autodetermina e que é protagonista do seu destino, imagem esta que ecoava as pautas do movimento feminista e que influenciou gerações de mulheres.

1.2– A *Nouvelle Vague* como movimento estético

Por sua enorme dimensão na história do cinema, em específico do cinema europeu, a *Nouvelle Vague* tem sido objeto de inúmeras pesquisas no campo dos estudos de Cinema, abordando questões as mais diversas nos filmes dos e das cineastas deste movimento estético. No Brasil, destaque-se a obra de Fernando Mascarello (2006), que fornece um panorama histórico do movimento, mostrando como a *Nouvelle Vague* surgiu como uma autocrítica à sociedade daquela época e veio para mudar os parâmetros do cinema clássico, substituindo os estúdios hollywoodianos pelos cenários reais, com as gravações nas ruas parisienses, em apartamentos reais, em cafés, dando uma imagem real da Paris da década de 1960. Mascarello também menciona os artigos que os diretores do movimento produziam nos famosos periódicos de crítica cinematográfica, como os *Cahiers du Cinéma*, estabelecendo as bases ideológicas da *Nouvelle Vague*. Entre os diretores mais ativos neste sentido, Mascarello menciona François Truffaut, que era considerado um espírito livre e escrevia com o objetivo de demolir uma tradição e construir outra em seu lugar.

Dentro do escopo desta pesquisa, mencione-se o estudo de Luciane Carvalho, "A Representação Feminina na *Nouvelle Vague*: Jean-Luc Godard e Ana Karina (França, 1961 – 1964)" (2013). O estudo tem o objetivo de apresentar os diversos tipos femininos nas obras do diretor francês

Jean-Luc Godard, na primeira fase da Nouvelle Vague. A autora utilizou três filmes de Godard protagonizados pela atriz Anna Karina, definindo alguns eixos de abordagem. Em um primeiro momento, Carvalho explicita o contexto histórico da Nouvelle Vague, falando sobre como se iniciou e, como se tornou um movimento importante para a História do Cinema. A autora revela como os filmes do movimento francês provocaram rupturas com as formas tradicionais de expressão cinematográficas hollywoodianas, mostrando que os filmes da Nouvelle Vague tiveram uma proposta estética diferenciada. Logo na introdução, Carvalho destaca como os críticos anteriores à Nouvelle Vague tinham uma visão machista e objetificadora das mulheres representadas no cinema, chegando a desenvolver o que foi chamado de "erotomania cinéfila", em que eles demonstravam sua obsessão pelas mulheres em textos que erotizavam os mínimos detalhes das personagens femininas, como por exemplo, o vestido de uma atriz.

Mas então o olhar do cinema para a mulher muda de ângulo. Segundo Carvalho, houve dois filmes do período da *Nouvelle Vague* que foram fundamentais para promover esta mudança: *E Deus Criou a Mulher*, de Roger Vadim (1956) e *Monika e o Desejo*, de Ingmar Bergman (1954), cujas personagens protagonistas deram início à representação de uma mulher que ousa se pautar pelo seu próprio desejo, sem o por a serviço dos desejos de um homem ou a serviço do exercício dos papéis tipicamente femininos na sociedade patriarcal, como a maternidade e os cuidados com o lar. Em *E Deus Criou a Mulher* a personagem Juliette tem um comportamento liberal que não era aceito pela sociedade daquela época. Já em *Monika e o Desejo* a personagem resolve violar as regras dos seus pais sobre não sair com um garoto mais velho e foge de sua casa para viver um idílio de verão com ele, em que a vivência do prazer sexual é exibida magistralmente por meio de uma fotografia que engrandece o desejo desta mulher. Monika engravida, os dois se casam, mas a protagonista não demonstra interesse pela maternidade nem pelas funções de esposa que dela seriam esperadas, afrontando, assim, os mais consagrados papéis sociais destinados às mulheres. Segundo Baecque (1991), Monika e Juliette são verdadeiras "mulheres-documento" do seu próprio tempo histórico.

2. Representações de mulheres em *Jules e Jim* e *Cléo das 5 às 7*

No que tange à História das Mulheres e aos seus papéis e lugares nas sociedades patriarcais, Perrot (2006), sublinha o fato de a mulher ser historicamente considerada invisível e sem voz em nossa sociedade, em que os poderes e a ação pública sempre estiveram tradicionalmente nas mãos dos homens. Segundo a autora, as mulheres deixaram poucos vestígios na História, ainda que dela participassem, mas sua visibilidade nos relatos dos historiadores é mínima. Também na arte, a presença da mulher como artista é escassa, e, quando retratada por artistas homens, as mulheres normalmente surgem como ensejo para fantasias e ansiedades dos homens, mais do que como personagens autônomas, que se afirmam por si. Falando sobre as representações de mulheres na arte produzida pelos homens, a autora afirma: "elas nos dizem mais sobre os sonhos ou os medos dos artistas do que sobre as mulheres reais. As mulheres são imaginadas, representadas, em vez de serem descritas ou contadas" (PERROT, 2006, p.17).

Isto impõe a tarefa de ler nestas representações antes um testemunho do modo como as mulheres eram construídas pelo imaginário masculino de cada época e pelo imaginário da própria sociedade como um todo, do que um testemunho das formas de existência das próprias mulheres. Esta tarefa de leitura crítica se impõe, igualmente, no trabalho de análise dos filmes considerados no âmbito desta pesquisa. Pensando nisso, elegemos para análise, além de um filme de um diretor, François Truffaut, também um filme de uma diretora da *Nouvelle Vague*, Agnès Varda, a fim de possibilitar contrastar as perspectivas de representação da mulher em ambos os filmes, examinando os modos particulares com que estas representações femininas, a sua vez, por um diretor e uma diretora.

2.1 – *Cléo das 5 às 7*

Lançado no ano de 1962 pela diretora Agnès Varda, uma das poucas mulheres que participou do movimento *Nouvelle Vague*, o filme concorreu à Palma de ouro em 1962 no Festival de Cannes e em 1963 ganhou na categoria de melhor filme pelo Sindicato Francês de Críticos de Cinema. O longa-metragem tem como foco a personagem Florence, mais conhecida como Cléo, e se passa em Paris. O filme retrata a personagem neste intervalo de duas horas, das 5 às 7, entregue a atividades e reflexões diversas, enquanto aguarda um resultado médico para saber se está ou não com câncer.

Varda nos mostra uma personagem feminina ambiguamente densa, diferente do modo como geralmente os filmes da época representavam mulheres. Aparentemente ela surge quase como uma coquete de uma comédia hollywoodiana, passando seu dia preocupada com futilidades incessantes. No entanto, sente-se uma tensão de fundo, que surge de relance em diferentes momentos do dia, sugerindo que, por trás daquelas "futilidades femininas", Cléo está diante de um abismo que põe a sua existência em permanente estado de angústia. Estas sugestões do abismo existencial de Cléo surgem em diferentes momentos do filme, em momentos específicos em que a personagem deixa cair, por um breve instante, a máscara social da mulher vivaz e ocupada com roupas, aparência, consumo e homens. As expressões do rosto da personagem nos fotogramas abaixo deixam esta "queda da máscara" evidente:

Figura 1: Cléo olhando-se no espelho de uma boutique

Figura 1: Cléo caminhando pelo centro de Paris

Em certa sequência do filme, Cléo e sua amiga Angèle pegam um taxi cuja motorista é uma mulher, algo bastante inusitado para a época, mas que dá ocasião para Varda por Cléo em diálogo com uma mulher independente, forte e confiante, uma mulher contemporânea, que entra em contraste com o modo de vida de Cléo e da maioria das mulheres da época. Evidenciando isto, Angèle pergunta se ela não tem medo de trabalhar como motorista e a personagem comenta com Cléo e Angèle que já passou por um roubo durante o seu trabalho, mas que mesmo assim foi atrás de quem a roubou exigindo reparação. A cena põe em contraste duas realidades femininas bem diferentes, que conviviam lado a lado na França da década de 60. De um lado, Cléo e Angèle, representando um modelo de mulher, não obstante seu incessante flanar pela cidade, ainda enclausurada em um cotidiano sem auto-determinação e aprisionada em atividades e preocupações que a reduziam à tarefa de conquistar um homem e mantê-lo junto a si; de outro lado a motorista do taxi, ressalta uma trajetória feminina de empoderamento, coragem e enfrentamento da vida, rumo a uma autonomia, representando a nova mulher que se afirmava naquele momento. Dentro do taxi, protegidas do mundo que lhes impunham aparências e exigências fúteis, as três mulheres conversam de um modo muito autêntico, sobre assuntos que realmente atingem suas vidas no cerne. Não há diálogos sobre homens ou futilidades. Há apenas mulheres diantes de mulheres partilhando suas questões vitais.

Nos diálogos entre as mulheres, é notável – por contraste a uma certa expectativa clichê do que seria um "diálogo entre mulheres" – que nenhuma delas mencionam estarem sofrendo por um homem. Até então, nos filmes, o mais comum era encontrar mulheres sofrendo por um amor não correspondido ou um relacionamento conturbado, mas no filme de Varda, a protagonista sofre por medo de ter câncer, e não sabe o que fazer da sua vida, caso ela realmente tenha. A doença permite, assim, a Clèo viver um sofrimento existencial, um sofrimento que a faz sofrer por si mesma, por seu próprio desejo de existir, libertando-a do sofrimento que a desviava de si para estar em permanente busca de satisfação de um homem.

No filme, os homens, em sua maioria, sempre dizem que a personagem principal apenas está querendo chamar a atenção quanto à sua doença e que por ter uma grande beleza não há nada de errado com ela. Uma lógica perversa e desubjetivadora que é incorparada até mesmo

pela própria Cléo, pois no início do filme ela o afirma para si própria. A doença possível de Cléo insiste em afirma-la como sujeito, no seu si mesmo, e, portanto, como um ente descolado de sua função servil como objeto do desejo masculino. Assim a possível doença de Cléo – ou melhor, a subjetividade que ela lhe devolve – será desqualificada pelos homens, pois, no fundo, paradoxalmente, a liberta e a desobjetifica.

A partir do contato com esta iminência da doença e da morte, Clèo vai ganhando autonomia sobre si mesma, no sentido de que seus pensamentos vão se desviando daquelas coisas voltadas à sua função de objeto do desejo masculino (embelezamento para ser atrativa aos homens, dúvidas quanto à sua atratividade para os homens, etc) e indo cada vez mais na direção de si mesma, de sua própria existência como ser autônomo no mundo, posto de maneira visceral diante de sua própria morte e de sua própria vida.

2.2 – *Jules e Jim – Uma Mulher para Dois*

Também lançado em 1962, *Jules e Jim – Uma Mulher para Dois* tornou-se um dos mais icônicos filmes da Nouvelle Vague, dirigido por um dos mais ativos diretories e críticos do movimento, François Truffau. O filme recebeu uma indicação ao British Academy of Film and Television Arts (BAFTA) no ano de 1963 por melhor atriz para Jeanne Moreau e venceu o Prêmio Bodil na categoria de melhor filme europeu também no mesmo ano. No Festival de Cinema de Mar del Plata, no ano de 1962, na Argentina, venceu na categoria de melhor diretor.

O filme se passa na Paris do início do século XX, um pouco antes da Primeira Guerra Mundial, e conta a história de dois grandes amigos, Jules e Jim, que, após voltarem de uma viagem à Grécia, conhecem Catherine e acabam se apaixonando, ambos, pela moça. Nasce então um movimentado e desafiante relacionamento entre os três.

O que mais chamou a atenção do público no filme foi a liberdade que a personagem Catherine tem sobre fazer o que quiser no momento que quer e se relacionar com qualquer um sem compromisso. Este ideal de um "amor livre", vivido sem amarras também para as mulheres, era algo em efervecência naquele momento, em que as pautas feministas tinham como foco a auto-gerência das mulheres sobre o seu próprio corpo, o que implicava também a autonomia de seu próprio desejo amoroso e sexual. Assim, a personagem Catherine, representada por Jane Moreau, instaura-se como uma espécie de encarnação da mulher livre, correspondendo ao imaginário de liberdade e ousadia feminina na época.

Catherine era uma mulher determinada e auto-determinada, fazia o que achava necessário e o que correspondia aos seus desejos. Exemplo icônico desta ousadia feminina é a célebre sequência em que ela se veste de homem, anda pelas ruas de Paris e aposta corrida com seus dois amantes em uma ponte, em uma movimentação que parece "libertar" o corpo feminino das amarras que sempre lhe foram impostas, na medida em que este corpo se assume, já pelas vestimentas, no lugar do masculino.

Figura 3: Catherine, Jim e Jules apostam corrida sobre a ponte

No cerne da narrativa , está um triângulo amoroso vivido de modo inteiramente incomum aos parâmetros da época, o que reforça a ousadia com a qual a protagonista é delineada neste filme. No entanto, por mais que a atmosfera do filme aponte para uma explosão de liberdade da mulher, com relação aos seus papéis tradicionais de esposa, amante, mãe, Catherine ainda estava sendo representada pelo olhar de um homem, e suas características de mulher "livre" correspondem muito mais ao modo como mulheres "livres" são vistas e desejadas por homens, do que realmente à realidade, dolorosa, conflituosa, que liberdade real impõe a uma mulher em uma sociedade machista.

Por mais que Catherine seja apresentada como uma mulher que quebra padrões de comportamento das mulheres, na vida e nos filmes, ainda assim, no filme de Truffaut, a esta mulher tem como centro de sua vida o gerenciamento dos desejos dos homens sobre si, está aprisionada nisso e não constrói outras dimensões da vida libertas deste atrelamento amoroso com homens. No fundo, continua, a despeito de todas as aparências em contrário, refém do desejo masculino, reduzindo toda sua vida a ele. Em nenhum momento do filme temos contato com dimensões da vida de Catherine que vão para além deste relacionamento amoroso: nada sabemos sobre seu trabalho, suas outras relações ou mesmo sobre seu mundo interno, naquilo que ele poderia revelar de contato consigo mesma, com sua vida ou sua morte, como vemos em Cléo. Não há um único instante de existência desta mulher que não seja em função destes dois homens. O que vemos ao longo de todo o filme é uma mulher cuja existência se confinou em um relacionamento com dois homens, no centro do qual ela se erige como dínamo do desejo masculino, mas não do desejo de si mesma. Ela age unicamente em função destes homens e sua dependência desta relação é tal, que a leva a matar Jim, jogando-se com ele de uma ribanceira, uma vez que sua própria existência seria impossível fora daquele confinamento amoroso.

Figura 4: Catherine ameaça matar Jim

Há um diálogo entre Jules e Jim no qual Jules diz que Catherine nasceu para casamento e maternidade, que isso combinava com ela. Por maiores que tenham sido os passos dados pelas feministas da década de 1960 em direção a um abalo deste modelo tradicional, as mulheres, tal como Catherine, ainda "tinham nascido para casamento e maternidade", ao menos no discurso hegemônico da sociedade machista. Ainda nesse diálogo entre os dois amigos, Jules diz que Jim deve se casar com Catherine, porém em nenhum momento do filme é revelado o desejo de Catherine por se casar ou não com Jim ou com outro qualquer. Catherine se casa, e, claro, ela deu sua anuência ao casamento com Jim. Mas não há uma preocupação, por parte do diretor, de mostrar em que medida este casamento, assim como qualquer outra ação de Catherine, correspondia ou conflitava com o seu desejo. Catherine permanece, como mulher, objeto do desejo de seus amantes. Como personagem, permanece igualemente objetificada diante da câmera de Truffaut, existindo no filme antes como um ícone, e muito menos como uma pessoa, cujo mundo interior, conflitos e contradições podemos conhecer. Catherine é assim nada mais que apenas "uma mulher para dois".

3 – Conclusão

Após a análise dos filmes, é possível identificar uma diferença no modo como diretores de diferentes sexos (masculino e feminino) representam a mulher em seus filmes. Truffaut apresenta uma mulher que, por mais que seja considerada a frente de seu tempo e livre, ainda assim, precisa de um homem para ser feliz e poder continuar vivendo. O diretor nos mostra uma personagem idealizada na mente de um homem. Catherine é uma mulher livre com suas escolhas, mas na hora de realmente viver por si só necessita de um homem para respirar, para andar e para ser feliz. Diferente do filme da diretora Agnès Varda, no qual a personagem Cléo que, no começo, se apresenta como uma mulher apenas se preocupando com coisas bobas do dia a dia, mas, ao decorrer do filme, vemos um avanço em suas reflexões sobre a vida. Após ficar preocupada com o resultado de seu exame, Cléo começa a pensar sobre a sua vida e prestar mais atenção ao seu redor. O filme mostra uma representação feminina diferente do que é sempre apresentado sobre a mulher: ela não está preocupada com que roupa usar para agradar

alguém ou querendo conquistar algum homem como é mostrando em muitos filmes, ela apenas quer saber o resultado de seu exame médico. Além do filme de Agnès Varda nos mostrar uma mulher diferente do que era representado em muitos filmes, vemos outras mulheres fortes e independentes em *Cléo das 5 às 7,* como a taxista, que nos dias atuais ainda é um emprego com poucas mulheres exercendo.

Vemos que o filme de Varda não está dentro dos moldes do sistema patriarcal como o de Truffaut, por mais que em *Jules e Jim – Uma mulher para Dois* a personagem Catherine fosse livre e não fosse controlada por nenhum homem, ela continua sendo dirigida por seu diretor pois é ele quem vai conduzir o filme e dizer o que ela deve ou não fazer.

Ainda que os filmes da *Nouvelle Vague* sejam totalmente diferentes daquele cinema clássico e viessem para revolucionar, muitos diretores desse movimento ainda tinham uma visão machista e sexualizada do papel da mulher em seus filmes, mesmo que a personagem fosse livre para pensar e agir do seu modo, ela ainda estava sendo mostrada aos olhos de um homem. Ou seja, embora que uma atriz esteja representando a mulher em seu papel, no fundo, é um homem que está apresentando a mulher no filme.

Fontes

JULES E JIM: uma mulher para dois. Direção de François Truffaut. França, 1961. 105 min, preto e branco.

CLÉO de 5 às 7. Direção Agnès Varda. França/Itália, 1962. 90 min, preto e branco.

Referências

BAECQUE, A. de (1991). ***Cahiers du Cinema, Histoire d'une revue***, Tome I, 19511959. Paris: Cahiers du Cinema.

BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo**, volume 2. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967, 2ª edição.

BITTENCOURT, Naiara Andreoli. Movimentos Feministas. **Insurgência**, Brasília, v. 1, n. 1, p. 198-210, jan./jun. 2015.

CARVALHO, Luciane. **A representação feminina na nouvelle vague**: Jean-Luc Godard e Anna Karina (França, 1961 – 1964). Tese de doutoramento. Curitiba, 2013.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. tradução Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. **Revista estudos históricos**, vol. 5., n. 10,1992, p. 237-250.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas, SP: UNICAMP, 1990.

MARIE, Jean-Michel. A nouvelle vague. **Significação:** Revista de Cultura Audiovisual, v. 30, n. 19, 2003,p. 165-180,

MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. São Paulo: Papirus, 2006.

NAPOLITANO, Marcos. **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2006.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2017.

SIQUEIRA, Camilla Karla Barbosa. **Poder, cidadania e desenvolvimento no estado democrático de direito**: As Três Ondas do Movimento Feminista e suas Repercussões no Direito Brasileiro. 1 ed. Florianópolis: Conpedi, 2015.

LÁ PLANÈTE SAUVAGE E A CONTRACULTURA: O SONHO NÃO ACABOU

LIMA, Emerson Cordeiro de[1]
VASCONCELOS, Beatriz Ávila[2]

RESUMO: Este estudo tem como objetivo analisar a longa metragem de animação de René Laloux, *La Planète Sauvage* (1973), com o fim de identificar elementos formais do filme, em específico, de sua mise-en-scène, que reverberam aspectos da estética e do ideário dos movimentos contra culturais das décadas de 60 e 70. O recorte temporal deste estudo vai de 1960 a 1973, período de efervescência dos movimentos contraculturais e das principais produções cinematográficas de Laloux. Trata-se de uma contribuição à compreensão de como o Cinema e a História se entrelaçam, buscando compreender a arte cinematográfica, como aponta Valim (2012), como uma instituição inscrita em um meio social específico, cujos elementos de produção em escala nacional e internacional, nos revelam influências de mecanismos econômicos globais refletidos no próprio fortalecimento da invenção de significados, identidades e formas de vida.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; História; René Laloux; Mise-en-scène; Contracultura

Introdução

A presente pesquisa tem como objetivo analisar o filme *La Planète Sauvage*, dirigido por René Laloux, em 1973, que coloca seu público em um universo permeado pelas bandeiras de luta dos movimentos contraculturais das décadas de 60 e 70. A partir das perspectivas da História Cultural, a princípio refletidas nos postulados teóricos de Peter Burke (2011), a proposta da pesquisa consiste em identificar no filme marcas do movimento contracultural, abordando *La Planète Sauvage*, tanto como um objeto da estética da contracultura, quanto como uma evidência histórica que atribui voz a estes movimentos. No que diz respeito à análise dos aspectos formais do filme e de sua mise-en-scène seguimos as considerações de David Bordwell e Kristin Thompson (2013), Luís Carlos Oliveira Jr (2013) e Marcel Martin (2005).

Seguindo os postulados de Marc Ferro (1995) e Marco Napolitano (2008), a análise aqui proposta leva em conta a importância do filme como uma fonte reveladora de crenças, das intenções e do imaginário dos homens no tempo (KORNIS, 1992). Imaginamos que a busca de tais elementos nos ajuda a contextualizar a arte de Laloux dentro do contexto histórico dos movimentos contraculturais de seu tempo, compreendendo melhor as bases estéticas e políticas que estiveram presentes na produção de seu filme.

---

1 Graduando do Curso de História da Unespar – *Campus* de Paranaguá e membro do grupo de estudos CiGNO – Cinema e Significação. E-mail: emerson.arte.historia@gmail.com

2 Professora Adjunta do Colegiado de Letras da Unespar – *Campus* de Paranaguá, orientadora da pesquisa. Membro do Grupo de Pesquisa Cinecriare – Cinema: Criação e Reflexão (CNPq/Unespar) e coordenadora do Grupo de Estudos CiGNO – Cinema e Significação. E-mail: beavila.vasconcelos@gmail.com.

O filme de Laloux é aqui abordado pelo ponto de vista da relação entre História e Cinema, reiterando que toda a produção cinematográfica pode ser analisada como uma instituição inscrita em um meio social específico, cujos elementos de produção, tanto em escala nacional quanto internacional, nos revelam indícios de influências de mecanismos econômicos e globais refletidos no próprio fortalecimento da invenção de significados, identidades e formas de vida (VALIM, 2012). De acordo com Ferro (1995) a análise dos filmes deve se fundamentar em etapas, que envolvem desde reflexões sobre os elementos de linguagem mais gerais do filme, como cenário, tomadas, roteiro, trilha sonora, fotografia; a questões de produção mais específicas, como origem, recepção, idealização e contexto. Napolitano (2008) também organiza o seu pensamento metodológico dos filmes através de um modelo de análise em etapas. Porém pensa que o pesquisador, a princípio, deva definir questões mais gerais de abordagem das próprias fontes, pensando em que medida elas se encaixam na análise historiográfica, para depois partir para os elementos mais intrínsecos do filme, como: cenário, roteiro, trilha sonora, produção, idealização e contexto. Muito trabalhamos com as suas concepções durante o desenvolvimento dessa pesquisa, na medida em que elas também indicavam a necessidade de uma análise sistemática das fontes e da produção de fichamentos sobre os planos e cenas analisadas.

La Planète Sauvage foi lançado em 1973, sendo baseado no romance do escritor francês Stefan Wul, *Oms em Série* (1957) e comparado positivamente com outras distopias famosas, como *Planeta dos Macacos* (1968) e *Guerra nas Estrelas* (1977), além de ter sido também vencedor do Grand Prix do Juri no Festival de Cannes, em 1973. Para proceder a análise estética do filme, é necessário debruçar-se sobre elementos intrínsecos de sua linguagem, mais especificamente de sua mise-en-scène, buscando identificar nos elementos visuais e sonoros do filme indícios materiais que inserem o filme de Laloux no contexto histórico da contracultura. Não se trata, porém, de um estudo formalista, no sentido próprio do termo, mas de um estudo que busca nos elementos formais os indícios da história da cultura. Nesse sentido, estudar a estética de um cineasta como Laloux, estudar os elementos da mise-en-scène de *La Planète Sauvage*, implica também em estudar os elementos que historicamente possibilitaram esta estética, isto é, os elementos da História que possibilitaram que o discurso cinematográfico de Laloux gerasse efeitos de sentido sobre seu público.

1. A História no Cinema: *La Planète Sauvage* a Contracultura

A questão da contracultura surge como uma determinante para a reflexão de *La Planète Sauvage*, sobretudo em razão dos elementos que permeavam o contexto da época de sua produção. A Guerra Fria (1947 – 1991) e a bipolarização mundial estavam no auge, o anticomunismo despontava de forma cada vez mais radical nos países capitalistas do ocidente, sobretudo nos

E.U.A. As superpotências e os demais países beligerantes investiam cada vez mais na produção de armas nucleares, a Guerra do Vietnã (1955 – 1975) ganhava força, matando milhares de pessoas todos os anos. A própria contracultura encarava um período de desilusão e decadência e de forma cada vez mais evidente a esperança da população ia dando lugar a uma extrema epidemia de medo e ceticismo. O "Estado de bem-estar social" demonstrava-se em perigo e extremamente fragilizado (HOBSBAWM, 1995).

René Laloux nasceu em 1929, em Paris (França), era pintor, escultor, desenhista e desde pequeno acreditava não ter muito em comum com a sociedade em que vivia, na medida em que imaginava ser capaz de falar com seres imaginários, gnomos e duendes. Criava universos paralelos, como alternativa de fuga a própria realidade de terror, assombrada pela morte, em que fora criado, sendo a sua infância contemporânea ao contexto de caos da Segunda Guerra Mundial. Nesse sentido, a tendência à contracultura sempre esteve no cerne da vida de Laloux, na medida em que este dedicou a sua vida a arte, acreditando na sua capacidade de transformar a absurda realidade que vira em sua infância com a guerra, e também durante a vida adulta, com o despontar da bipolarização do mundo em dois blocos (soviético e norte americano), através da Guerra Fria.

Laloux, se não um membro ativo dos movimentos de contracultura, ao menos consistia em um artista de espírito contracultural. A grande maioria de seus filmes foi produzida com o mínimo de recursos. Suas produções independentes foram capazes de fazer frente aos "block blusters" de animação produzidos pela Disney, em meados das décadas de 60 e 70, com *Les Dents du Singe* (1960), conquistando o prêmio Èmile Cohl, e *La Planète Sauvage* o de melhor animação em Cannes, no ano de 1973. Além disso, contou o apoio de internos do instituto psiquiátrico em que trabalhava como monitor, entre fins da década de 50 e início da década de 60, para a produção de *Les Dents du Singe*, sem descartar a ideia de uma possível demonização da animação pelo julgamento da sociedade tradicional do período (GONZÁLEZ, 2009).

Sobre os movimentos de contracultura, estes se fundamentavam principalmente nas concepções de Allen Ginsberg e Norman Mailer, os quais defendiam ser necessário se desligar da sociedade padrão, existir sem raízes e pautar a vida fora da superficialidade ilusória na qual esta se sustentava. Este ideário consistiu em um produto da trágica imagem que ficara da primeira metade do século XX, assombrado por duas guerras mundiais, pela institucionalização de governos fascistas e mais recentemente pela própria Guerra Fria, temas recorrentemente refletidos e criticados por Laloux em suas produções, vide o curta *Les Temps Morts* (1964), aonde este põe em xeque a própria justificativa do homem sobre a guerra e o seu amor alucinado pela morte.

A juventude da contracultura se movimentou na contramão das mais diversas formas de cultura vigentes do período, institucionalizadas pela sociedade ocidental (PEREIRA, s. data), na direção de uma revolução contracultural de meados da década de 50 até o início da década de 70. Os seus interlocutores defendiam a liberdade individual, de expressão, a harmonia entre os seres, a paz, o amor e principalmente a ideia de que a humanidade adoecera iludida pelo seu estado de

conforto cultural e pelos condicionamentos da moral e dos valores tradicionalmente aceitos em sociedade, sobretudo vinculados a uma certa ideia de pureza dos sujeitos, de patriarcalidade, a concepção de que o trabalho dignifica e protege o homem, de que a mulher deve ser submissa, recatada, dentre outros dogmas. Os filmes de Laloux, sobretudo *La Planète Sauvage,* trazem vários elementos que se afinam com as ideias da contracultura, tendo este sido um filme de enorme significado na fala sobre esse movimento.

De acordo com Luiz Carlos Maciel (2014), a contracultura não consistiu em uma transgressão, mas sim na busca de uma juventude alinhada a um grupo de movimentos, pela liberdade que lhe era negada pela moral e os valores do mundo ocidental (MACIEL, 2014). Tudo isso nos auxilia a pensar nesse dito alinhamento das ideias de Laloux com os movimentos contraculturais das décadas de 60 e 70. Ambos criticavam a natureza dos conflitos contemporâneos do período, reiteravam a necessidade de libertação civil das garras da subordinação e dos valores, a busca pelo reconhecimento da beleza no outro, assim como abordavam questões de respeito, alteridade, equilíbrio e paz existencial.

Percebe-se que assim como os movimentos contraculturais, Laloux se propunha a "[...] ver todas as coisas com um olhar inocente [...], ver sem mediações intelectuais, estabelecidas e consagradas, seja pela academia, pela mídia ou qualquer outro monstro social [...]" (MACIEL, 2014. p. 76), vendo no irracional, no diferente, no indivíduo marginalizado e "imoral", alguns dos possíveis caminhos na direção de uma renovação social e cultural.

Para Maciel (2014), a contracultura consistia não só na oposição aos mais diversos princípios institucionalizados pela cultura vigente na época (PEREIRA, s/data), mas também na própria "experiência imediata e concreta do real" (p. 76). Isto posto, analisar *La Planète Sauvage* implica no esforço de compreender em que medida este filme nos revela uma postura diante do mundo assumida por seus realizadores, em uma experiência do real, buscando estabelecer os elos entre os efeitos de sentido produzidos pela obra e o contexto histórico da contracultura.

2. Linguagem e História em *La Planète Sauvage*

Para que possamos compreender os efeitos de sentido que permeiam o filme *La Planète Sauvage* em sua totalidade, devemos, a rigor, levar em conta os componentes que o constituem. Estes componentes do filme são, porém, realmente inúmeros e, para fins de análise, será preciso fazer um recorte, a fim de propor uma perspectiva do olhar. Um filme é, em primeiro lugar, um objeto de arte, e, como tal organiza-se como uma linguagem que produz sobre nós determinados efeitos de sentido. Naturalmente, que como um objeto de arte ele também é um objeto de cultura, ligado a uma sociedade e a um tempo histórico. Assim, um filme possui duas grandes dimensões, que poderíamos chamar, para efeitos de organização do pensamento, de dimensão interna (a da linguagem fílmica e suas estruturas) e dimensão externa (a da História e dos contextos sociais, que atravessam o filme e seus elementos formais de linguagem), correspondendo mais ou menos à dicotomia que Ferdinand de Saussure – o pai da Linguística – definiu nas décadas iniciais do século XX como langue (o aspecto formal e estrutural da língua) e parole (o aspecto social e

histórico da língua). Estas duas dimensões da linguagem verbal e que podem ser verificadas em todo tipo de linguagem também, como a cinematográfica, são na realidade inseparáveis: a produção de sentido, destinação máxima de qualquer linguagem – envolve sempre formas, estruturas, bem como contextos de enunciação que inscrevem estas formas na história e na sociedade.

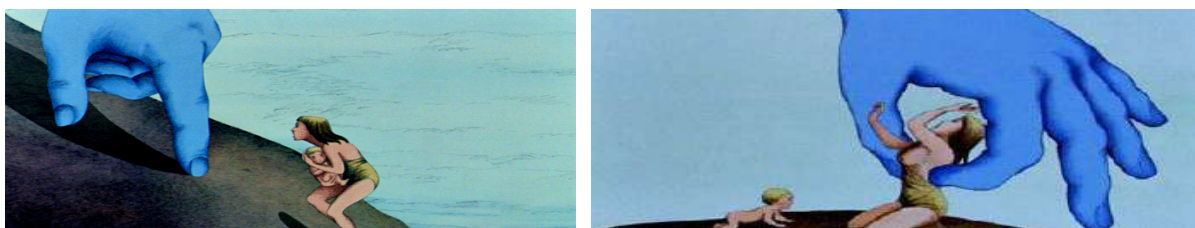
No âmbito deste estudo, elegemos um elemento específico da linguagem cinematográfica que parece revelar, de forma mais evidente, este entroncamento de formas artísticas e contextos socioculturais necessários a toda produção de sentido. Trata-se do elemento da mise-en-scène, classicamente definido como tudo aquilo que o diretor elege para estar "dentro do quadro", em cada plano do filme (BORDWELL, 2013). Assim, fazem parte da mise-en-scène, elementos como cenário, iluminação, enquadramento, atores, figurino, maquiagem, música, sons, enfim, tudo aquilo que, em um plano, surge na tela para gerar uma ambientação e, com isto, emoções e certo efeito de sentido sobre o espectador. No entanto, este efeito de sentido gerado pela mise-en-scène em um filme não é gerado apenas pelos elementos formais em si mesmos, mas pelas ideias e pelos elementos culturais e históricos que ela aciona no imaginário daqueles que vêem o filme. Digamos que as formas da linguagem, verbal ou cinematográfica, só passam a significar algo na medida em que remetem o interlocutor para algo além destas mesmas formas, algo que se encontra no contexto maior em que estas formas são criadas. Assim, analisar os elementos da mise-en-scène em um filme implica em duas coisas: 1) em olhar para as formas do filme e para os elementos materiais que surgem no plano, apreciá-los, reparar neles, buscar entender o modo como se combinam; as escolhas feitas, etc, e 2) em olhar para o modo como a cultura e a sociedade ecoam nestas formas, fazem com que elas se remetam para "fora" de si mesmas e alcancem a história.

Dos tantos elementos possíveis para compor a *mise-en-scène*, os mais interessantes, a nosso ver, no filme de Laloux e que nos remetem, a partir de sua forma e estética, ao contexto dos movimentos contraculturais, são o cenário e a música (consideramos aqui a música também como elemento da mise-en-scène, na medida em que ela ajuda a compor a ambientação dos quadros, das cenas). A partir destes dois elementos é que toda a análise do filme será construída neste estudo, buscando aguçar o olhar naquelas duas direções da produção de sentido envolvida em toda linguagem. A atenção para as características formais do cenário e da música em *La Planète Sauvage* serão condição para a compreensão do modo concreto de como a contracultura – enquanto movimento artístico e social - se reflete e se refrata neste filme, tornando-o ao mesmo tempo objeto e manifesto de um ideário e inserindo-o na história.

Em termos de cenário, o que nos dizem as representações alegóricas do mundo criado por René Laloux em *La Planét Sauvage?* Consistiriam elas em uma representação de uma realidade cujas consequências da extrema bipolarização, levaram ao ocaso e à decadência da humanidade? Em que medida a trilha sonora comunica a mensagem da contracultura e também esse estado de mundo pós-apocalíptico/distópico, que nos é apresentado no filme? Passamos agora a uma imersão na linguagem do filme com fim de refletir sobre estas questões.

3. A mise-en-scène de *La Planète Sauvage*

Em *La Planéte Sauvage* compreende-se a importância da análise de elementos como cenário e trilha sonora, na medida em que esses representam recursos fundamentais no processo de compreensão da dinâmica narrativa do filme, em torno de sua estética contracultural.

Em uma das cenas que compõem a introdução do filme, uma das personagens foge, com uma criança nos braços, de enormes criaturas azuis (os Draggs). Porém, em determinado momento de sua fuga, ela se depara com uma ladeira obstruída por uma mão gigante, sendo derrubada por esta toda a vez em que tenta escalar a ladeira e superar o obstáculo em seu caminho.

Os elementos visuais da mise-en-scène nesta cena possuem um forte teor alegórico, refletindo muito a crítica da contracultura à sociedade de meados das décadas de 60 e 70. A ladeira manifesta um obstáculo, o qual se esforça a protagonista da cena em superar, assim como o jovem revolucionário da segunda metade do século XX, principalmente na medida em que este se predispunha (quase sempre) a caminhar na contramão do fluxo social e cultural de seu tempo, carregando nos braços o amor (representado pela criança no colo da mulher).

A mão surge como a aparição de uma corrente intransponível, na medida em que esta representa as ambições de um estado de "bem estar social", que amarra e derruba a ascensão daqueles (sobretudo jovens) que almejavam a mudança sob a égide de novos paradigmas de convivência social. A sociedade mantinha-se atada a um falso sentimento de segurança e proteção, constantemente alimentado pelo medo, fruto de um histórico de acontecimentos arrasadores que marcaram o século XX (vide a Primeira e a Segunda Guerra Mundial) e da própria desilusão social no sistema "perfeito" da ordem capitalista, como um todo.

Essa cena coloca em pauta questões que eram postas pelos movimentos contraculturais, sobretudo na medida em que as ideias destes movimentos consideravam a cultura, a moral e os valores da sociedade ocidental uma doença mortal contra a manifestação de tudo o que vive no mundo. Nesse sentido, a contracultura surge como um antídoto para o vírus assassino que representava o "Estado de bem-estar social". Sua luta consistia em um anticorpo contra a escravização do indivíduo pelo sistema, em meio ao qual manter um mínimo de saúde existencial consistia em algo necessário para com que se pudesse sobreviver e encarar as dificuldades

impostas pela vida em sociedade todos os dias (PEREIRA, s/data).

De acordo com Pereira "o doente é o homem condicionado que conhecemos em nossa cultura. Sua perda básica é da própria liberdade. Em função disso, ele se torna, cada vez mais, um escravo do que os hindus chamam de Maya: ilusão mágica, arte, jogo" (PEREIRA, s/data, p. 17). Isso pode ser percebido na cena, na medida em que a personagem é condicionada a manter-se no chão, sem poder alcançar o topo da ladeira. A esperança de chegar ao topo a motiva no sentido de revoltar-se em relação a miséria de sua condição. Ela se mantém firme em seu objetivo, ignorando a criatura que a oprime. Aceita a dor na expectativa de que em algum momento consiga subir e alcançar o seu objetivo.

A trilha sonora, escrita por Alain Gouraguer, também é de extrema importância para pensar a cena em questão. É curioso notar em como ela entra em simbiose com a estrutura dos planos que ordenam a cronologia das imagens dispostas na tela, comunicando o drama da personagem que se esforça em escalar a ladeira e toda vez é derrubada pela mão gigante que a aguarda no topo. Conforme a protagonista se predispõe a subir, a trilha sonora vai adquirindo um ar de tensão e hesitação, diante do esforço da personagem, transitando para a ambientação de uma atmosfera cômica e melancólica toda a vez em que está se vê impedida pela mão de chegar ao topo. Nesse sentido a música surge como um elemento enriquecedor em *La Planète Sauvage,* dirigindo em alguns momentos o próprio contexto de acontecimentos dos fatos e dando a tensão dramática necessária aos elementos visuais.

A música consiste em um elemento particularmente específico da arte do filme. De acordo com Martin (2005):

> [...] em certos casos o significado literal das imagens é muito tênue. A sensação torna-se musical a tal ponto que, quando a música a acompanha realmente, a imagem tira dela o melhor de sua expressão, ou melhor, de sua sujeição (p. 154)

Na cena em questão, a trilha sonora adquire um sentido de protagonismo simbólico sobre a situação da personagem, como se consististisse na própria voz de seu inconsciente, narrando às emoções e sentimentos que permeiam o quadro das ações como um todo. Curiosamente, as imagens retratadas no contexto dos planos não se dissociam, mas se unificam aos elementos sonoros, criando uma combinação extremamente impactante dos componentes da mise-en-scène em *La Planète Sauvage.*

É curioso pensar em como Gouraguer traz elementos, a princípio considerados marginais da música, para compor a trilha sonora de *La Planète Sauvage.* O Jazz, o Rock Progressivo e a música psicodélica, surgem como determinantes na composição geral dos componentes musicais do filme. O Jazz, responsável pela formação musical de Gouraguer, surge com todos os seus elementos de identidade e pertencimento, na medida em que este muito representou, principalmente durante as décadas de 50 e 60, a luta pelos direitos civis nos E.U,A, um canto de resistência da população negra norte americana, contra o forte preconceito e a discriminação da sociedade em que estavam inseridos, vide artistas como Miles Davis e Nina Simone. O Rock

Progressivo e a música psicodélica contribuem com sua ideia revolucionária de desconstrução das estruturas musicais consideradas tradicionais durante as décadas de 50 e 60, sobretudo no que condiz ao modelo Elvis/Beatles, através da fusão do clássico com o experimentalismo das novas tendências musicais que despontavam nas décadas de 60 e 70. Todos surgem com esse forte apelo contracultural em *La Planète Sauvage.*

Em um outro momento filme, na altura de seus trinta e quatro minutos (34:00) Terr, personagem que protagoniza a trama, é despertado por vozes de outros Oms (seres humanos), reparando em seguida que elas falavam de um culto a sexualidade de seus conterrâneos, ou seja, de um rito, praticado pelos Oms, de culto ao sexo. Na cena podemos ver um grupo Oms caminhando em fila indiana até o alto do que parece ser a cabeça de um Dragg, enterrada no chão até a altura dos olhos. Um sacerdote no topo da cabeça os aguarda com uma espécie de fruta, que os ilumina de dentro para fora quando ingerida. Em seguida, cada um dos Oms desce e se posiciona num largo espaço a frente a grande cabeça, cumprindo a uma das mulheres o papel de dar início ao culto, que começa assim com que ela se despe, provocando as demais Oms (mulheres) a se despirem também. Os homens não tiram as roupas no contexto da cena em questão e ao sacerdote cabe o papel de permitir a prática do rito, quando de cima da cabeça atira ao chão as frutas restantes.

Essa é uma cena com elementos muito simbólicos, que nos ajudam a pensar a presença da contracultura em *La Planète Sauvage.* Primeiro porque apresenta o ato sexual como um recurso de culto a vida e a própria perseverança dos Oms em sobreviver em um mundo que lhe é hostil, o que em muito representa algumas das ideias ("faça amor, não faça a guerra") e a situação dos movimentos de contracultura no contexto da Era de Ouro. Segundo porque apresenta o ato sexual como um mecanismo de resistência contra os valores estabelecidos e tudo aquilo que os simbolizam, vide a figura da própria cabeça de um Dragg enterrada no chão. Terceiro porque faz referência à fruta da qual se alimentam os Oms, como um recuso em potencial para se alcançar o êxtase durante o ato sexual, lembrando que a contracultura desenvolveu toda uma filosofia das drogas e demais substâncias farmacológicas, sobretudo no que diz respeito ao uso do LSD. Quarto porque é a mulher quem toma partido em conduzir a prática do ritual como um todo, consistindo ela na principal protagonista da cena em questão, algo muito valorizado internamente pelos movimentos de contracultura, sobretudo em razão do discurso reproduzido sobre o papel da mulher em sociedade e também das novas reflexões que surgiam dentro das inúmeras organizações feministas que despontavam dentro dos movimentos contraculturais em meados das décadas de 60 e 70.

Conclusão

Discutimos nessa pesquisa sobre como o filme de René Laloux *La Planète Sauvage* (1973) pode ser lido a luz dos movimentos contraculturais das décadas de 50 e 60, identificando em que medida, por meio dos elementos de sua *mise-en-scene*, sobretudo no que diz respeito a

questões de cenário e trilha sonora , ele apresenta indícios de características que condizem com a natureza dos movimentos de contracultura.

Identificamos em como Laloux, enquanto um sujeito de espírito contracultural, transformou sua arte em um instrumento de conscientização e resistência contra as injustiças de um século XX assombrado pela guerra e pelo terror de um mundo desumanizado.

Vimos também em como as características do discurso em *La Planète Sauvage* se alinham com as ideias que circulavam profundamente dentro dos movimentos contraculturais, durante as décadas de 50 e 70, vide os apontamentos da *mise-en-scene* para questões envolvendo o "estado de bem estar social", a revolução sexual, a liberdade de expressão, a transcendental filosofia das drogas e a emancipação da mulher, sobretudo com a explosão da segunda onda do movimento feminista, em fins da década de 50.

Alguns questionamentos ficam, na medida em que se faz necessária uma pesquisa de cunho biográfico e intelectual mais profunda, para que se possa compreender Laloux em sua real e íntima interação com os movimentos de contracultura e em como essa explosão cultural da juventude nas décadas de 50 e 60 interferiu no processo de produção de sua construção intelectual como sujeito e artista de seu tempo. Em que medida o Laloux se encontra associado ou dissociado do contexto de sua historicidade? Como os grupos revolucionários da contracultura e a sociedade da época reagiam diante de suas produções?

Enfim, visualizamos que essa pesquisa se fez relevante, na medida em que apontou para o estatuto de fonte histórica do documento cinematográfico, para o filme como um objeto estético ligado a um determinado contexto histórico-cultural no tempo, para o seu caráter de documento/testemunho e também de instrumento político de luta e crítica, na medida em que retrata angústias e preocupações, vinculadas à própria existência de seres humanos no tempo.

Fontes

LA PLANÈTE Sauvage. Direção: René Laloux. Produção: L'institute National d'Audiovisual; Checoslovensky Filme export. França: Argos Filmes, 1973.

LES DENTS du Singe. DIreção: René Laloux. Produção: René Laloux e S.O.F.A.C (Societé des Films D'art et de Culture). França: Como Films, 1960.

LES TEMPS Morts. Direção: René Laloux. Produção: René Laloux e Roland Torpor. França: Samy Halfon/Como Films, 1964.

LES Escargots. DIreção: René Laloux. Produção: René Laloux, Roland Torpor e S.O.F.A.C (Societé des Films D'art et de Culture). França: S.O.F.A.C (Societé des Films D'art et de Culture), 1965.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LE GOFF, Jacques. **História & Memória.** Campinas, SP: Editora Unicamp, 2013.

CHARTIER, Roger. **A beira da falésia:** a história entre incerteza e inquietude. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin. **A arte do Filme**. Campinas, EDUNICAMP, 2013**.**

BURQUE, Peter. **Variedades de história cultural.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

BENJAMIN, Walter. **Magia, técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

HOBSBAWM, Eric. **A era do Extremos**: o breve século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MACIEL, Luiz Carlos. **O sol da liberdade**. Rio de Janeiro: Vieira e Lent, 2014. pp. 75 – 125.

PEREIRA, Carlos Alberto M. **O que é Contracultura?** Editora Brasiliense, s/data.

FERRO, Marc. O filme: uma contra análise da sociedade? In: LE GOFF, Jaqcues. **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1995. pp. 199 – 215.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla. **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2008. pp. 235 – 289.

CARDOSO, Ciro Flamarion; MAUAD, Ana Maria. História e imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. IN: CARDOSO, Ciro Flamarion, VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da história:** ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997. pp. 568 – 590.

VALIM, Alexandre Busko. História e Cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. **Novos domínios da história**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. pp. 287 – 300.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Guerras e cinema: um encontro com o tempo presente. **Revista tempo**. Rio de Janeiro: Nº 16, 2004. pp. 93 – 114.

KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. **Estudos Históricos.** Rio de Janeiro: Vol. 5, Nº 10, 1992. pp. 237 – 250.

GONZÁLEZ, Domingo Pujante. La planète sauvage de René Laloux y Roland Topor: o la entente cordiale entre poesÍa y ciencia ficción. Quaderns de Filologia. **Estudis literaris.** Vol. XIV, 2009. pp. 155-172.

RECIFE FRIO (2009): O FALSO DOCUMENTÁRIO

Anna Claudia SOARES[1]

Resumo: O documentário *Recife Frio* (2009) dirigido por Kléber Mendonça Filho conta a história de uma mudança climática na cidade de Recife - PE que na verdade nunca aconteceu. E pode ser considerado um *pastiche*, pois, sua narrativa é escrita e montada de acontecimentos de outros filmes e notícias de jornais, a representação do real parte da montagem realizada com todos esses materiais. A ironia já está presente no título do documentário (2009), "Recife Frio" (afinal a cidade de Recife – PE é conhecida por suas praias, com sol e calor o ano inteiro), sendo essa o ponto inicial para compreender todas as outras ironias presentes no documentário, inclusive em seus créditos. Portanto, nesta pesquisa busca-se investigar a representação do real presente no falso documentário, utilizando como metodologia de pesquisa a dialética.

Palavras-chave: *Recife Frio*; Documentário; Representação; Real; *Pastiche*.

1 Introdução

Dirigido por Kléber Mendonça Filho, que é diretor, produtor, roteirista e crítico de cinema brasileiro. O documentário *Recife Frio* (2009), ou melhor, falso documentário, fala de uma mudança climática na cidade de Recife - PE, que de fato nunca aconteceu.

No documentário é simulado uma reportagem de um programa de televisão latino, que retrata um acontecimento estranho na capital pernambucana, no qual, Recife não é mais uma cidade tropical, passa oito meses do ano debaixo de chuva, em uma temperatura que varia entre 20º e 5º.

Os autores David Bordwell e Kristin Thompson (2013), defendem que "todo documentário alega apresentar informações factuais sobre o mundo, mas a maneira como isso pode ser feito é tão variada quanto o é em filmes de ficção" (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 531).

Conforme supracitado pelo casal de autores (2013), *Recife Frio* alega apresentar informações verídicas, porém não é isso que acontece.

Recife Frio é considerado um documentário *pastiche*, no qual, de acordo com o autor Fredric Jameson (1985), é uma imitação por meio de uma montagem (com elementos de vários filmes) que dá a impressão que 'esse' conteúdo é algo original/independente. Quando na verdade é uma colagem de vários filmes, tornando o atual material uma 'falsa obra' ou em alguns casos uma paródia.

---

1 Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Tuiuti do Paraná (FCSA-UTP), linha de pesquisa: Estudos de Cinema e Audiovisual. Bolsista PROSUP/CAPES. Membro do Grupo de Pesquisa Cine&Arte (PPGCOM - UTP). E-mail: contatoannaclaudiasoares@gmail.com

Desta forma, "inclinamo-nos a considerar as representações verdadeiras como uma coisa não organizada propositalmente, sendo produto não intencional da resposta inconsciente" (GOFFMAN, 2002, p. 70), quando o diretor cria representações dos moradores da cidade, relatando para a câmera como está sendo o dia-a-dia, na nova Recife, temos uma representação do efeito do real ficcionalizado.

Essa estrutura que é feita a narrativa, faz com que ela seja "tida como diretamente traduzível em termos de realidade (...) trata-se de se fingir de verdadeiro" (METZ, 1977, p. 239).

Sendo assim, nesta pesquisa busca-se investigar a representação do real, presente no falso documentário. Utilizando como metodologia de pesquisa a dialética que pensa a realidade não como algo dado e estabilizado, mas procura identificar o processo, os conflitos existentes e as contradições envolvidas na análise de um problema de pesquisa.

2 O real em *Recife Frio* (2009)

A ironia em *Recife Frio* (2009), além de estar presente no título, está também nos créditos: cada personagem é "um", "uma" alguma coisa. Um narrador, um sem teto, uma sem teto, um papai noel, um pastor, dois repentistas, um francês do sol, um artesão, uma mãe, um pai, um filho, uma empregada e um homem do tempo.

Desta forma, são todos «um» qualquer que compõe aquele cenário exótico (figura 1). O documentário faz uma crítica a sociedade de consumo, no qual, o frio modifica a sociedade e faz Recife perder os seus atrativos turísticos.

FIGURA 1: CRÉDITOS

ELENCO		ELENCO	
ANDRÉS SCHAFFER	um narrador	JR. BLACK	um artesão
GILVAN SOARES	um sem teto	DJANIRA PESSOA CORREIA	uma mãe
CRISTIANE SANTOS	uma sem teto	JÚLIO ROCHA	um pai
ANTÔNIO PAULO	um papai noel	PEDRO BANDEIRA	um filho
ENIO	um pastor	GLEICE BERNARDO DE FRANÇA	uma empregada
PINTO E PATATIVA	dois repentistas	RODRIGO RIZZLA	um homem do tempo
YANNICK OLLIVIER	um francês do sol		

FONTE: Filme *Recife Frio* (2009).

Logo após os créditos, o documentário já inicia, com uma cena mostrando cientistas, analisando um meteorito que caiu na praia de Marinha Farinha, ao norte da cidade de Recife, mas diz que isso não foi o que causou o frio fora de época, fato que nunca aconteceu, (figura 2).

FIGURA 2: CIENTISTAS ANALISANDO O METEORITO

FONTE: Filme *Recife Frio* (2009).

Essas cenas, de outros filmes, de outras reportagens, (conforme figura 2), que vão aparecendo durante o documentário, buscam convencer de que o documentário "possui os atributos que aparenta possuir, que o papel que representa terá as consequências implicitamente pretendidas por ele e que, de um modo geral, as coisas são o que parecem ser" (GOFFMAN, 2002, p. 25).

Fazer o documentário, com uma estética de um importante noticiário (figura 3), faz com que essa busca pela representação do real, passe a ser cada vez mais convincente. "Diante dessa crescente roteirização das relações sociais e intersubjetivas, tal como é veiculada (e finalmente garantida) pelo modelo "realista" da telenovela, o documentário não tem outra escolha a não ser se realizar sob o risco do real" (COMOLLI, 2008, p. 169). O "real" está presente para relacionar-se com as cenas *pastiches*.

Como por exemplo, a mudança na arte da cidade (figura 4), o vendedor adaptando suas miniaturas, para o novo clima. Ele sempre fazia suas miniaturas representado o calor, pessoas de biquíni, na praia, etc., e agora faz pessoas com gorros e casacos, jogadores de futebol jogando de luva, etc.

O vendedor é um personagem que representa o povo de Recife, os moradores da cidade, isso é um ápice da representação do real no documentário, afinal é um personagem importante para dizer que aquilo realmente está acontecendo. Antes dele, mostra também, outro vendedor que ao invés de chapéu, está vendendo gorros de lã e guarda-chuva.

FIGURA 3: NOTICIÁRIO

FONTE: Filme *Recife Frio* (2009).

FIGURA 4: MINIATURA

FONTE: Filme *Recife Frio* (2009).

Outra ironia presente na narrativa, é o personagem francês do sol (figura 5), ele é a caricatura do estrangeiro que vêm para o Brasil explorar as riquezas naturais. A sua pousada que "vende" sol, mesmo quando está chovendo, passa a ficar na crise pela falta de clientes. E mostra ele, indo nos quartos que estão fechados, trocar a roupa de cama, e fazer a limpeza do ambiente, falando que tinha trinta hospedes que iriam vir, em busca de sol e calor, e que desistiram porque a notícia de Recife com clima chuvoso e frio, se espalhou.

FIGURA 5: FRANCÊS

FONTE: Filme *Recife Frio* (2009).

Essa forma como ele lamenta que a notícia virou uma reportagem internacional, e por isso ele não pode mais "enganar" seus clientes, evidencia a representação do real.

Em Recife, a pousada não existe, ele não existe, e não está chovendo, então essa cena faz com que o documentário pareça real, e evidencia a representação do real na narrativa.

Como acontece também, com o personagem papai noel, que representa as tradições do brasileiro de copiar o estrangeiro, e para evidenciar o real no documentário o discurso que o diretor coloca, que o papai noel é a única pessoa que ficou feliz com o frio, porque agora no Natal, ele não precisa mais passar mal com o calor escaldante enquanto está vestido com aquelas roupas quentes, que é evidenciado inclusive, com os vídeos de arquivo presentes na casa do

personagem, que mostra ele suando e desmaiando de calor em natais passados.

FIGURA 6: PAPAI NOEL

FONTE: Filme *Recife Frio* (2009).

Toda inserção desses personagens na narrativa, são na busca de deixar o documentário mais autêntico, “no mesmo instante que esses detalhes são supostos denotarem diretamente o real, eles não fazem mais que os significarem” (BARTHES, 1972, p. 41), ocasionando o efeito do real.

Como por exemplo, o relato na reportagem de que as pessoas estão morrendo de frio, e isso é “autenticado” com imagens dos corpos no IML[2] (figura 7). Outro exemplo, é a reportagem que aparece no jornal, dos pinguins que vieram para Recife por causa do frio (figura 8), e por fim, quando mostra o filho dos patrões mudando de quarto com a empregada, porque o quarto dela é mais quente.

FIGURA 7: IML

FONTE: Filme *Recife Frio* (2009).

2 Instituto Médico Legal.

FIGURA 8: PINGUINS

» MIIGRAÇÃO

OUTRO PINGÜIM SURGE NO LITORAL DO ESTADO

Em uma semana, é a terceira ave encontrada nas praias de Pernambuco. A de ontem foi vista em Porto de Galinhas, mas morreu antes de ser retirada do mar e será levada a Paraíba para estudos

FONTE: Filme *Recife Frio* (2009).

Portanto, em *Recife Frio*, ocorre o que o autor Comolli (2008), diz sobre modificação da representação, que "ao abrir-se aquilo que ameaça sua própria possibilidade (o real que ameaça a cena), o cinema documentário possibilita ao mesmo tempo uma modificação da representação" (COMOLLI, 2008, p. 169-170), ou seja, ao entrevistar as pessoas, que são moradores da cidade de Recife, esses relatos dados pelas mesmas, junto com as cenas *pastiches*, modificam a representação do real.

Considerações Finais

Diferente da narrativa que é construída no documentário *Edifício Master*[3] (2002) de Eduardo Coutinho, que "o espectador do documentário pode achar chamativa a ausência de imagens que funcionem como uma evidência confirmatória e ilustrativa do que é falado pelos moradores frente a uma câmera fixa" (ANDACHT, 2005, p. 106).

Em *Recife Frio*, as cenas *pastiches*, ajudam a deixar o documentário mais "real", fazendo com que o espectador ao assistir o filme pela primeira vez, acredite que aquilo realmente aconteceu, ou que ainda, vá procurar no *Google* se os fatos são reais (o meteorito, o frio, a chuva, os pinguins, etc.).

A representação do real presente no falso documentário, fica evidente com a forma que a narrativa do filme é construída e estruturada.

Recife Frio, contradiz o que os documentários buscam, porque documentários tendem a criar a impressão de que aquilo que é representado é de verdade, aquele relato, aquela gravação são o resultado de um contato ou relação direta com a realidade.

O subgênero procura parodiar o gênero histórico, atacando, justamente, sua intenção de representar de modo fiel ou verídico o real, utilizando essas cenas "montadas" que tiveram um roteiro por trás delas.

---

3 Sinopse: O cotidiano dos moradores do Edifício Master, situado em Copacabana, a um quarteirão da praia. O prédio tem 12 andares e 23 apartamentos por andar. Ao todo são 276 conjugados, onde moram cerca de 500 pessoas. Eduardo Coutinho e sua equipe entrevistaram 37 moradores e conseguiram extrair histórias íntimas e reveladoras de suas vidas. Disponível em: <https://goo.gl/fXbGMG>. Acesso em: 28. set. 2018.

A fala das pessoas é ensaiada, as pessoas são personagens, tudo é fictício. E essa representação do real é realizada com as cenas *pastiches*, junto com o discurso dos personagens, e outros elementos que vão compondo a narrativa.

Enfim, podemos chamar *Recife Frio* de falso documentário, afinal nada é real, foi tudo uma representação do real. Se não fossem as cenas pastiches, o "documentário" *Recife Frio*, não iria ter o impacto que o diretor Kléber Mendonça Filho buscou realizar no espectador, pois, a montagem utilizada evidencia cada "falsa notícia" divulgada e narrada pelo repórter narrador.

Referências

ANDACHT, Fernando. **Duas variantes da representação do real na cultura mediática:** o exorbitante Big Brother Brasil e o circunspeto Edifício Master, *Contemporânea. Revista de Comunicação e Cultura*. vol. 3, 1 (2005): pp. 99-126.

BARTHES, Roland. **O efeito do real In Literatura e Semiologia**. Ed. Vozes. 1972.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema:** uma introdução. 1 ed. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Edusp, 2013.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder:** a inocência perdida: Cinema, Televisão, Ficção, Documentário. Jean-Louis Comolli; seleção e organização, César Guimarães, Ruben Caixeta; tradução, Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Ruben Caixeta; revisão técnica, Irene Ernest Dias. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

EDIFÍCIO Master. **Adorocinema**, 2002. Disponível em: <https://goo.gl/fXbGMG>. Acesso em: 28. set. 2018.

FILHO, Kléber Mendonça. **Recife Frio**, 2009. Disponível em: <https://goo.gl/zEM4Ra>. Acesso em: 28 set. 2018.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana.** Ed. Vozes. 2002.

JAMESON, Fredric. **Pós modernidade e sociedade de consumo**. Centro Brasileiro de Análise e Planejamento: Novos Estudos, São Paulo, [s.v.], n. 12, 1985.

METZ, Christian. **O dizer e o dito no cinema:** ocaso de um verossímil? In: A significação no cinema. São Paulo, Perspectiva, 1977.

]

"A MISE-EN-SCÈNE TRANSCRIADA EM MADAME BOVARY, DE CLAUDE CHABROL"

MOTA, João Gabriel Serafim[1]
VASCONCELOS, Beatriz Avila (orientadora)[2]

RESUMO: Este trabalho situa-se nos estudos que envolvem a adaptação cinematográfica de obras literárias. Considerando a adaptação cinematográfica análoga ao trabalho da tradução, respaldamo-nos em Haroldo de Campos (2006), que propõe a atividade da tradução como *transcriação*, em que o tradutor transpõe os elementos estéticos do original sob a configuração de obra recriada. Outro conceito de apoio a este estudo é o de *tradução intersemiótica,* desenvolvido por Júlio Plaza (1987), que vê a tradução como recriação da informação estética de determinada forma para outra forma, aqui compreendidas através do processo de adaptação cinematográfica de obras literárias, que envolve a transposição da linguagem literária para a linguagem cinematográfica, em que as formas verbal e visual estão ligadas entre si numa relação simbiótica. Vincularemos essas discussões em um exercício de análise que envolve um exemplo de *transcriação* da obra literária para a obra cinematográfica pelas vias da *tradução intersemiótica*. Para tanto, nos debruçaremos sobre a obra *Madame Bovary,* de Gustave Flaubert, e sua adaptação para o cinema dirigida por Claude Chabrol (1991), mostrando, pela análise de aspectos da mise-en-scène, procedimentos de transcriação da obra literária para a obra cinematográfica. Metodologicamente, para efeitos de análise, extraímos excertos do livro e do filme, focalizando o tratamento dado à *mise-en-scène* nessas duas formas artísticas.

PALAVRAS-CHAVE: Adaptação cinematográfica; Transcriação; *Madame Bovary*; Gustave Flaubert; Claude Chabrol.

1. Cinema e Literatura: artes independentes

Desde suas primeiras realizações, o cinema mantém certa relação com a arte literária, exemplo disso é o clássico "*Viagem à Lua"* (1902), de George Méliès, baseado nas obras "*Da Terra à Lua"*, de Júlio Verne, e "*Os Primeiros Homens na Lua"*, de H. G. Wells. Tal relação entre ambas as artes se desenvolverá no percurso histórico do cinema, gerando todo um filão de filmes produzidos com roteiro adaptado e produzindo no espectador um horizonte de expectativa pautado no critério de fidedignidade do filme perante a obra literária.

Em contraponto à perspectiva do filme como ilustração para a literatura, surgem diversos movimentos de 'descontaminação', conforme aponta Robert Stam (2003), "alguns dos primeiros

[1] Graduando de Letras Português da Universidade Estadual do Paraná (Unespar – Campus de Paranaguá). Bolsista do Programa de Iniciação Científica da Unespar / CNPq. E-mail: gabrielserafim@zoho.com
[2] Professora Adjunta do Colegiado de Letras da Universidade Estadual do Paraná (Unespar – *Campus* de Paranaguá); orientadora da pesquisa. Membro do Grupo de Pesquisa Cinecriare – Cinema: Criação e Reflexão (Unespar/CNPq) e coordenadora do Grupo de Estudos CiGNO – Cinema e Significação, na Unespar – *Campus* de Paranaguá. E-mail: beavila.vasconcelos@gmail.com

teóricos reivindicaram um cinema não contaminado pelas outras artes, como no caso da noção de ´cinema puro´ de Jean Epstein" (p. 49). Contudo, a forma de encarar a produção cinematográfica com roteiro adaptado no extremo de uma relação de dependência e de sujeição aos parâmetros da obra literária foi responsável pela produção de filmes, em geral, de qualidade muito questionável, na medida em que o cinema, esquecido de si mesmo, punha-se como forma servil de simplesmente recontar uma história projetada na tela que já fora contada no papel, ao modo de um teatro filmado. As diferenças de natureza entre ambas as artes vêm a ser outro fator determinante para nossa discussão, uma vez que a transposição dos elementos da literatura para o cinema exige um recorte "sacrificante" de muitas porções da obra literária, sem o qual, o filme torna-se inexequível. Porém, tal sacrifício nada mais é do que a confirmação das próprias estruturas da obra cinematográfica, que se revelam potentes nos casos em que há uma relação de não subserviência à literatura, conforme demonstram as diversas adaptações cinematográficas legitimam o cinema como arte independente, no diálogo com o universo literário.

Já desde a defesa lançada pelo crítico André Bazin, em meados da década de 50, por um "cinema impuro" esta percepção de que a adaptação literária é cinema e não reprodução de uma obra textual se firmou no meio dos estudiosos e realizadores de cinema (cf. Bazin 1991). Como observa, Stam:

> A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável (STAM, 2008, p. 20).

Contudo, a necessidade de "fidelidade" do cinema à obra literária arraigou-se no horizonte de expectativa de grande parte do público, que muitas vezes é atraído ao filme no desejo de reencontrar a obra literária na qual aquele é baseado, e não raro se sente frustrado por ter sentido o filme muito "aquém" do livro. A exigência de fidelidade do filme ao texto literário despreza a informação elementar, porém nada óbvia ao espectador leigo, de que o cinema não é literatura, mas inteiramente uma outra linguagem. Recontar uma história nesta outra linguagem implica transformações radicais, que fazem do filme adaptado toda uma nova obra, ainda que tenha como ponto de partida uma obra literária. A crítica ou opinião que parte deste critério de fidelidade do filme normalmente incorre no grave erro de ignorar a autonomia das diferentes artes em relação umas às outras, na medida em que neutralizam, como observa Corseuil (2009), "os elementos cinematográficos que diferenciam a linguagem literária, verbal, da cinematográfica, predominantemente visual" (p. 296). Assim, ressalta a autora:

> “...é necessário que se ressalte a importância de uma perspectiva crítica que leve em conta os elementos específicos da linguagem cinematográfica, incluindo elementos como montagem, fotografia, som, cenografia, ponto de vista narrativo, responsáveis pela construção de significados no sistema semiótico compreendido pelo cinema.” (CORSEUIL, 2009, p. 296).

Nesta perspectiva, é importante sublinhar que o cinema é uma arte autônoma, com uma linguagem própria, diferente do romance. Assim, ao se propor a análise de um filme com roteiro adaptado, tal como se propõe neste trabalho, não há sentido em analisá-lo sob a ótica de sua fidelidade à obra literária, pois não há de fato uma relação de fidelidade de uma arte a outra, mas sim, um diálogo entre ambas que possibilita uma recriação. Os filmes podem estabelecer uma relação com a obra literária que pode expandi-la, criticá-la ou reatualizá-la, mas jamais reproduzi-la (ANDREW, 1984; CORSEUIL 2009).

2. Adaptar: traduzir e transcriar

Ora, se o cinema é uma arte independente, como explicar o que ocorre no vasto repertório de filmes produzidos com base em obras literárias? Conforme discutimos, até mesmo nesses filmes muda-se a narrativa, por mais que a história se repita, o roteiro do filme é adaptado nos moldes do tempo de exibição e também na forma como a história é contada. O diretor se utiliza de uma obra literária para criar outra obra em outros modos da linguagem. Assim, não seria nem mesmo possível falar de adaptação em sentido próprio. Como bem observa o crítico francês Alexander Astruc:

> [...] saber, que não existe nada, mas absolutamente nada que poderia ser chamado de uma adaptação... Nada a não ser a passagem de uma linguagem, que tem as suas leis, para outra linguagem, cujas leis, por mais paradoxal que possa parecer, integram-se às primeiras. (ASTRUC, 2012, p.25).

A passagem de uma linguagem a outra linguagem não é nada além do que um processo de tradução, envolvendo todas as transformações necessárias para transportar sentidos de uma língua a outra, de uma arte a outra, operando assim uma tradução entre dois sistemas semióticos, o que Júlio Plaza (1987) chamou de “tradução intersemiótica”, cujos princípios residem na ideia de uma tradução criativa livre de um compromisso de fidelidade entre obra recriada e o original, mas que mantêm entre si uma relação de simbiose. Plaza apresenta a “transcriação de formas” como uma das diretrizes que norteiam a tradução intersemiótica:

> Na Tradução Intersemiótica como transcriação de formas o que se visa é penetrar pelas entranhas dos diferentes signos, buscando iluminar suas relações estruturais, pois são essas relações que mais interessam quando se

> trata de focalizar os procedimentos que regem a tradução (PLAZA, 1987, p.71, grifo nosso).

Tal conceito é perfeitamente aplicável aos estudos da adaptação cinematográfica, uma vez que esta tramita entre dois sistemas semióticos, duas formas, que o diretor deverá explorar de modo a potencializar os sentidos empregados na obra literária por intermédio de uma "tradução poética" para a forma cinematográfica, transpondo outro olhar para a obra de modo a ressignificá-la e não apenas recontá-la sob outra forma, o que Plaza chama de "descoberta de novas realidades", que se firmam na equivalência de qualidades específicas entre formas da obra e da recriação. E para que isso ocorra, o autor, sintetizando Haroldo de Campos, apresenta-nos a ideia de que "[...] a tradução poética deve vazar sapiências meramente linguísticas para que tenha como critério fundamental traduzir a forma. Transcriar, portanto" (PLAZA, 1987, p. 29, grifo nosso).

Haroldo de Campos (2006) nomeia "transcriação" o processo imanente da tradução criativa. Trata-se de uma atividade que coloca o tradutor na situação de experienciador da obra que traduz, a fim de recriá-la. Ele vivenciará o mundo e a atmosfera presentes na obra que analisa e envolvido por *intelleto d'amore*, devoção e amor, percorrerá o árduo trabalho de transpor os elementos estéticos da peça traduzida sob a forma de obra recriada. Tomando o realizador da obra cinematográfica na posição de tradutor-criador, sua obra refletirá uma atividade criativa autônoma, posta entre as duas linguagens artísticas.

Campos reitera a necessidade de fazer prevalecer um "olhar criativo" por parte do artista durante a empresa recriadora, para que o resultado de sua execução se manifeste como obra recriada:

> ... em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema (CAMPOS, 2006, p.34).

A transposição dos elementos materiais da literatura para o cinema observa o conjunto de fatores que formam a passos cadenciais a atmosfera, o clima, o espírito da obra: o seu ritmo. É o espectro desse ritmo presente na obra literária que deve pairar sob a composição fílmica, em uma metamorfose da linguagem literária para a cinematográfica "fiel à sequência poética de imagens do original, aos seus ritmos ou ao efeito produzido pelos seus ritmos ou ao efeito de seus ritmos (Kenner *apud* Campos, 2006, p. 37), e não uma sequência de fatos narrativos *ipsis litteris* transpostos do livro para o filme.

3. Mise-en-scène e transcriação

Define-se como mise¬-en-scène, do francês “posto em cena”, tudo aquilo que o diretor elege para estar “dentro do quadro”, em cada plano (BORDWELL, 2013): cenário, iluminação, atuação, figurino e maquiagem. O diretor de cinema dispõe do arranjo desses fatores para a execução de seu filme, além de contar com os recursos da câmera, montagem, sonoplastia, e do próprio texto verbal que se manifesta no diálogo. Tais detalhes composicionais da linguagem cinematográfica desempenham um papel determinante no processo de transcriação dos ritmos da obra literária a ser adaptada, uma vez que são responsáveis por despertar e provocar sentimentos, muitas vezes inconscientes, no espectador.

Reconhecer a potencialidade da mise-en-scène na transcriação de formas autoriza o olhar criativo do diretor como artista, e reconhecer os seus elementos é legitimar a comunicação de duas formas de arte, para além do senso comum que atribui um juízo de valor à uma obra em detrimento de outra, com base em um falso critério de fidelidade.

3.1. A mise-en-scène em Madame Bovary, de Claude Chabrol

Partindo dessas reflexões, o presente estudo se propõe a compreender as relações que se estabelecem entre literatura e cinema a partir da análise do filme Madame Bovary, de Claude Chabrol (1991), uma das mais conceituadas adaptações da obra magna de Gustave Flaubert. Madame Bovary foi uma obra bastante privilegiada no cinema, contando com diversas adaptações, que serviram inclusive ao crítico André Bazin para lançar as bases de suas problematizações em torno das relações entre literatura e cinema em seu ensaio “Por um cinema impuro: defesa da adaptação” (1991).

Seguindo a senda de Bazin, na abordagem de Madame Bovary de Chabrol que aqui se realiza, procurarmos evitar qualquer juízo de valor fundado sobre a ideia de fidelidade do filme ao texto literário. Ao invés disso, o esforço de análise será o de identificar alguns dos recursos de linguagem de que o cineasta se valeu para incorporar, expandir e atualizar os significados do romance de Flaubert, segundo as exigências da arte cinematográfica, gerando uma obra inteiramente nova, ainda que baseada em uma narrativa literária já existente.

Esta análise parte da seleção de um excerto da obra de Flaubert e sua correspondente recriação para o filme de Chabrol. Em seguida, estratificamos a cena em fotogramas para mapearmos os elementos que compõem a mise-en-scène tabulando-os em suas categorias para melhor ilustrar nossa discussão aqui proposta. Baseamo-nos na découpage feita por Michel Marie para o filme Muriel de Alan de Resnais, publicado na revista Galilée, em 1974.

3.1.2. Análise da mise-en-scène: momento 1

O excerto a ser analisado refere-se ao episódio em que a personagem Ema Bovary, protagonista da narrativa, por conta de ter se despedido cedo de seu amante, Léon Dipuis, passa a andar pelos bulevares de Rouen até avistar o antigo convento onde havia estudado quando jovem, e inicia-se um despertar da memória em sua mente, assim descrito no livro:

> Um dia, que o havia deixado cedo e voltava sozinha pelo bulevar, ela viu os muros de seu convento; [...] Os primeiros meses de seu casamento, os passeios a cavalo na floresta, a valsa com o visconde, Lagardy cantando, tudo repassava diante de seus olhos... E Léon apareceu-lhe de repente tão distante quanto os outros. “Mas eu o amo!” Pensava ela. Não tem importância, ela não estava feliz, nunca esteve. (FLAUBERT, 2018, p. 272)

Dividimos o trecho fílmico em três momentos de análise com base no posicionamento de câmera. O ‘Momento 1’ começa no Plano Geral e vai até o travelling e apresenta a personagem locomovendo-se pelo cenário até avistar os “muros do convento”, elemento que Chabrol precisou recriar na forma de “grade” para que o espectador perceba as personagens secundárias no fundo, as freiras, que serão fundamentais para a compreensão dos elementos que serão apresentados no ‘Momento 2’.

Logo no início da cena (Figura 1), somos imersos numa atmosfera melancólica evocada pela presença da coloração azul e da paleta de cores frias e predominantemente acinzentadas, elementos da iluminação, que se intensifica numa inquietação provocada pela música de fundo composta por agudos lentos e oscilantes. Soma-se a isso atuação da atriz ao movimentar-se em passos alternados audíveis em off, que fazem ziguezaguear a crinolina de seu vestido, já nos conduzindo à sensação de leveza, sonho e devaneio, ponto central do Momento 2.

Em termos de metodologia para análise, utilizamo-nos do método découpage de Michel Marie para tabulação dos dados analisados na cena fílmica, adaptando seu modelo às necessidades desta pesquisa para melhor ilustrar nossa investigação (Quadro 1).

Figura 1 – Momento 1 – Fotograma 214 – Emma Bovary passeia pelo Boulevard de Rouen[3]

Quadro 1 – *Dècoupage* do 'Momento 1' [4]

Momento		Imagem		Som	
N	Duração	Descritivo	Câmera	Diálogos (in/off)	Ruídos + Música
1	00:00:07;05	Iluminação: Difusa – Atmosfera melancólica (Azul); – Paleta cinza (dominante); – Cores de temperatura fria;	Enquadramento Plano Geral Protagonista ao centro e personagens secundárias ao fundo (freiras).	Narração: *"Um dia em que se separaram cedo e em que ela voltava sozinha pelo bulevar, percebeu os muros de seu convento"*	• Sineta que anuncia a saída das freiras. • Flauta em agudos lentos e oscilantes (Sono/Devaneio). • Passos alternados que revelam um momento onde a protagonista para para olhar o convento.
		Atuação – Posição das mãos (estado reflexivo);			
		Cenário – Folhas secas ao chão (estação); – A grade trespassa o elemento de significação "freiras";	Movimento de Câmera Leve deslocamento para a direita.		
		Figurino – Vestido em destaque.			

3.1.2. Análise da *mise-en-scène:* Momento 2

Em sequência, a câmera inicia o *travelling* a começar pelo cenário de fundo visivelmente desfocado até enquadrar o rosto da personagem em *close* (Figura 3).

[3] Utilizamo-nos de recursos computadorizados que dividiram em fotogramas a cena do filme iniciada em 01:49:38;15 e finalizada em 01:50:09;18, resultando em 906 fotogramas.
[4] Para a elaboração das tabelas desta pesquisa, baseamo-nos na *découpage* feita por Michel Marie para o filme *Muriel* de Alan de Resnais, publicado na revista Galilée, Paris, em 1974.

Figura 2- Momento 2 – Da esquerda para a direita, os fotogramas: 215, 440, 455, 470

Durante o movimento de câmera, recurso definitivo para identificar a digressão temporal indicada pelo narrador, observa-se que as personagens secundárias passam a ser evidenciadas. Na *découpage* da cena (Quadro 2), ressaltamos a enorme carga de significação dessas personagens que, por via da indicação do figurino, representam o estereótipo social do papel feminino na sociedade do século XIX. A cena mostra mulheres enclaustradas no hábito, palavra que aqui também insurge no seu sentido de 'costume', presas pelas grades do convento, uma metáfora para o estado de lugar comum e aprisionamento, que se acentua pelo desfoque do cenário e nos rostos das personagens. Recriação genial de Chabrol para transmitir o que Flaubert tenciona com o trecho narrativo: *submissão versus transgressão*.

A narração que acompanha a cena guia-nos pelos acontecimentos centrais da narrativa que vêm à mente da protagonista em seu estado de recordação: "Os primeiros meses de seu casamento, os passeios a cavalo na floresta, a valsa com o visconde, [...] tudo repassava diante de seus olhos..." (FLAUBERT, 2018, p. 278). O despertar da memória, a narração e a música extra-diegética de Strauss "*Le Beau Danube Bleau"* (que remete ao episódio do Baile do Marquês d'Anderville, presente no filme e no livro), transportam o espectador ao devaneio da personagem, convidando-o a reviver os ápices dos momentos felizes de Madame Bovary. Porém, tal nostalgia provoca certo estranhamento promovido pela reincidência da iluminação descrita na Figura 2, bem como as expressões faciais da atriz ao ser enquadrada no *close*, sugerindo um estado de ânimo melancólico e uma atmosfera lúgubre que intensificam ainda mais a sensação de vazio e infelicidade evocada no Momento 3.

Quadro 2- *Dècoupage* do Momento 2.

Momento		Imagem		Som	
N	Duração	Descritivo	Câmera	Diálogos (in/off)	Ruídos + Música
2	00:00:07;07	Atuação – Personagens secundárias assumem o primeiro plano (noção temporal)	Enquadramento – Muros (grades) do convento em desfoque. – Devaneio/Nostalgia – Plano Médio (freiras) ao fundo. – Primeiro Plano (*close*) no rosto de Madame Bovary.	Narração: *"Os primeiros meses de seu casamento, seus passeios a cavalo na floresta, o visconde que valsava {supressão}, tudo passou novamente diante dos seus olhos..."*	• *Le Beau Danube Bleau*, STRAUSS, Johann. Valsa Simbólica que remete ao baile.
		Cenário – Grades aprisionam personagens do sexo feminino.	Movimento de Câmera – Panorâmica dramática que acentua a carga de melancolia. – Travelling para enquadrar – Digressão		
		Figurino – O hábito revela status religioso e comportamento moral.			

3.1.3. Análise da *mise-en-scène:* momento 3

Durante o Momento 3, o diálogo *in* e a narração *off* assumem destaque: há uma entidade narrativa que nos conduz a uma série de acontecimentos durante a vida da personagem que remetem ao sentimento de felicidade ou alegria (ver Quadro 3 – Som – Diálogos *in/off*). No decorrer da narração, percebe-se uma interação responsiva entre a personagem e o narrador (ver Quadro 3 - Narração), que cria um tom carregado de significação por meio da voz grave do narrador que mescla com as expressões faciais minuciosamente orquestradas da atriz, para produzir a elipse de estranhamento que o discurso narrativo pretende quando o narrador profere: "Não têm importância, ela não estava feliz, nunca esteve". Atentando para a questão da atuação, observamos que a atriz (Isabelle Huppert) logra uma interpretação surpreendente, ao incorporar elementos expressionistas '*blasé'* na cena em questão (Figura 3): os músculos faciais tensionados na região da boca e do nariz, o desenho arqueado das sobrancelhas, seu olhar disperso, que reflete o devaneio em seu alçar voo e na sua queda violenta; tudo isso é esculpido de modo que todas as nuances aparecem sob a iluminação azul-acinzentada, gerando sombras que ornam o semblante da atriz. Esses casos em que a atuação gera um símbolo denso de significação, de tal modo que passa a desempenhar destaque no quadro fílmico, intersecciona o trabalho de direção de câmera e a atuação, produzindo novos elementos para a composição da *mise-en-scène*. Em nosso caso, temos o aparecimento do elemento 'Máscara', que vem a contribuir na formação da atmosfera (ver Quadro 3 - Máscara).

Quadro 3 – *Découpage* do Momento 3

Momento		Imagem		Som	
N	Duração	Descritivo	Câmera	Diálogos (in/off)	Ruídos + Música
3	00:00:15;21	Iluminação – Cinza dominante	Enquadramento – Rosto da personagem em Grande Plano (“Teatro da pele”). – Momento 2 passa para segundo plano.	Narração: *“E Léon apareceu-lhe de repente tão distante quanto os outros”*	• Sinos da Igreja que irrompem o devaneio
		Figurino – Brincos de ametista – Fita verde – Gola rendada **Reforçam a Máscara**			
		Maquiagem – Olhos marcados – Sobrancelha arcada – Marcas faciais entre o nariz e a boca **Reforçam a Máscara**	Movimento de Câmera – Do *Travelling* ao Estático	Personagem: *“Mas eu o amo!”*	
		Atuação – Bafo de vapor exalado pela atriz ao declamar sua fala.		Narração: *“Pensava ela”*	
				nunca esteve. .”	

Figura 3 – Momento 3 – Fotograma 590.

O fotograma acima apresenta a atriz possuída por um estado de ânimo totalmente avesso às boas lembranças evocadas em sua memória e pela narração (ver Quadro 3 – Som – Diálogos *in/off*), que nos indica um distanciamento afetivo entre Ema Bovary e seu amante, estado de solidão gerado pelas paixões incontinentes, pelas tentativas em preencher as lacunas de felicidade em sua vida frustrada e provinciana, desembocando na profunda sensação de insatisfação e infelicidade: o Bovarismo. Nesse Momento, a câmera nos aproxima da personagem, nos torna vulneráveis aos seus dramas, e somos conduzidos ao interior de um sentimento denso, manifestado através das expressões da máscara

A máscara da atriz assume um grau extremo de complexidade, que não se encerra na atuação, expandindo-se para o figurino, em que os acessórios da atriz, os brincos de ametista, a gola rendada de seu vestido e a fita de veludo prendendo o penteado alinhado, contribuem para formar o contraste de universos de Madame Bovary - a *femme fatale* em trajes vaidosos e que transgride os paradigmas de feminilidade (metáfora recriada por Chabrol presente nas grades do cenário) - e das freiras do convento em suas vestes litúrgicas, com as faces desfocadas, sem nenhuma indicação de nome. Uma representação para o estereótipo feminino de submissão às pressões sociais, que tanto Flaubert quanto Chabrol se utilizam como pano de fundo para suas narrativas, todavia, o cineasta consegue transportar o elemento central da narrativa verbal para sua *mise-en-scène* de modo sutil e eficaz, que se manifesta através da junção dos elementos verbais (narração) e visuais (figurino, máscara, cenário, iluminação).

A câmera consegue captar toda a emoção densa que a máscara carrega, servindo como um canal de ligação entre o estado emocional de confusão mental da personagem e o espectador, provocando-o um choque catártico ao sincronizar a narração, provinda do excerto literário, com as expressões da máscara que a lente focaliza em primeiro plano. As palavras de Jean Epstein (apud Martin, 2013) ilustram perfeitamente o papel que a câmera pode desempenhar na criação dessas atmosferas, quando o rosto da personagem e a máscara da atriz, ganham destaque por via do enquadramento em primeiro plano:

> Entre o espetáculo e o espectador não há qualquer rampa. Não se olha a vida, penetra-se nela. Esta penetração permite todas as intimidades. Um rosto, ampliado pela lente, pavoneia-se, revela a sua geografia fervente.... É o milagre da presença real, a evidência da vida, aberta como uma bela romã descascada, a vida assimilável e bárbara. Teatro da pele. (apud MARTIN, 2013, p. 48).

É durante esse penetrar da câmera na face que somos apresentados à verdadeira Madame Bovary. Na cena e no excerto em questão, Flaubert e Chabrol a desnudam de sua cobiça material, mostrando as suas memórias como meras tentativas frustradas de obter uma felicidade vaga e momentânea, provocadas por uma necessidade de saciar os prazeres da carne, gerando o sentimento de insatisfação e infelicidade que se potencializa na imagem fílmica.

Conclusão

Não nos resta dúvidas em reafirmar que a adaptação cinematográfica possui uma potência que lhe confere autenticidade, exemplo disso é visto na transcriação de Chabrol sobre a carga emotiva, o Bovarismo oculto sob a máscara da atriz, e crítica, acerca das pressões sociais sobre o feminino que aparecem de maneira latente no Momento 2, analisado acima.

Assim, uma análise responsável de obras cinematográficas baseadas em livros deve atentar para questões de linguagem, pois a adaptação cinematográfica é um trabalho de tradução que envolve dois sistemas semióticos, transcriação. Distanciar-se de julgamentos que se restringem ao campo diegético e de questões de fidelidade, é olhar para o cinema como forma de arte independente e com recursos de linguagem próprios, ao mesmo tempo que também autoriza o diálogo entre duas formas de arte, que através de uma relação simbiótica, produzem novas leituras e significados para ambas as obras. Com essa finalidade, a adaptação de obras literárias serve-se dos recursos oferecidos pela mise-en-scène para recriar os ritmos da obra literária.

Cinema e Literatura são duas artes conciliáveis cujos procedimentos singularizam suas manifestações, assim, um filme que se baseia num livro é mais do que a reprodução de uma narrativa em outra roupagem. Como observamos na análise, Chabrol consegue transcriar os elementos centrais da obra literária para a obra cinematográfica, numa outra linguagem, com outros recursos, em apenas 30 segundos de duração da cena. Portanto, a adaptação cinematográfica propõe uma nova leitura que nos dirige um outro olhar para dentro do universo da obra adaptada, revelando-nos novas significações.

Referências

ANDREW, D. Concepts in film theory. Oxford: OUP, 1984.
ASTRUC, Alexandre. Da Imagem à Palavra. Trad. Bruno Andrade. Revista Foco, 2012.
AUMONT, Jacques; MARIE, Jean-Michel. A análise do filme. 3 ed. Lisboa: Texto & Grafia. 2004.
BAZIN, Andre. O Cinema: Ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.
___________. O que é o Cinema? São Paulo: Cosac & Naify, 2014.
CAMPOS, Haroldo de. Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
CORSEUIL, A. R. Literatura e cinema. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (org.). Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3 ed. Maringá: EDUEM, 2009.
EPSTEIN, Jean. O cinema e as letras modernas. Tradução: Marcelle Pithon. In: XAVIER, Ismail (Org). A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.
FLAUBERT, Gustave. Madame Bovary. Trad. Ilana Heineberg. Porto Alegre: L&PM, 2018. 336 p.
HUTCHEON, Linda. A Theory of Adaptation. New York: Routledge, 2006
MADAME BOVARY, Direção: Claude Chabrol, Produção: Marin Karmitz. França: MK2 Productions, CED Productions, FR3 Films Productions, 1991.
MARTIN, Marcel. A linguagem cinematográfica. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2013.
OLIVEIRA JR, Luís Carlos. A mise-en-scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo. Campinas: Papirus. 2013.
PLAZA, Julio. Tradução intersemiótica. São Paulo: Perspectiva, 1987.
STAM, Robert. Introdução à Teoria do Cinema. Campinas: Papirus, 2009.

INTERCULTURALIDADE EM KENE YUXI – AS VOLTAS DO KENE

GORGES, Maria Claudia[1]

QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro [2]

RESUMO: Este trabalho pretende propor uma análise do documentário Kene Yuxi: as voltas do Kene (2010), realizado em um processo de produção compartilhada entre indígenas Huni Kuin e o Projeto Vídeo nas Aldeias, o qual, desde 1986, vem desenvolvendo projetos de formação e produção audiovisual pautados em uma construção de diálogo intercultural e militância. Neste sentido, nos deteremos sobre a interculturalidade que permeia este documentário, o que nos faz refletir sobre alguns processos de territorialização e desterritorialização da produção de imagens, na medida em que a linguagem cinematográfica é inserida em aldeias indígenas. Ancorado nesta perspectiva, buscamos compreender, a partir de uma análise da narrativa fílmica e de seu contexto, como também de textos produzidos no âmbito do projeto Vídeo nas Aldeias, as relações que se estabelecem no processo de produção fílmica, bem como as possíveis modificações da produção audiovisual ao ser inserida e apropriada por povos indígenas.

PALAVAS-CHAVE: Realizadores Indígenas; Vídeo nas Aldeias; Interculturalidade.

INTRODUÇÃO

Neste trabalho buscamos refletir sobre alguns aspectos do documentário Kene Yuxi: as voltas do Kene (2010)[3] , produzido por indígenas Huni Kuin (ou Kaxinawá)[4] , tendo como diretor Zezinho Yube[5] , em parceria com o Projeto Vídeo nas Aldeias, o qual, desde 1986, vem desenvolvendo projetos de formação e produção audiovisual entre os povos indígenas.

O caminho a ser percorrido implica uma apresentação do processo de constituição do projeto Vídeo nas Aldeias, detalhando características de sua primeira e de sua segunda fase. Em um segundo momento, nos voltaremos para o processo de contato dos indígenas Huni Kuin com a linguagem cinematográfica e com o projeto Vídeo nas Aldeias, direcionando, em seguida, a análise para o documentário Kene Yuxi, na qual enfatizaremos aspectos

---

[1] Doutoranda pelo PPGTE/UTFPR, mestre em filosofia pela UNICAMP, professora de filosofia SEED/PR, email: mariaclaudiagorges@gmail.com.

[2] Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, mestre em história pela UFPR, professora do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade – PPGTE/UTFPR, email: pqueluz@gmail.com

[3] Disponível em: https:<//vimeo.com/ondemand/keneyuxi>.

[4] Os Huni Kuin, também conhecidos como Kaxinawá (gente do morcego) pertencem à família linguística Pano e estão localizados no Brasil, no estado do Acre e sul do Amazonas. Cf. ISA.

[5] É importante indicar aqui, como Carolina Canguçu (2016) evidencia, que ao nos referirmos a Zezinho como diretor, não podemos pensar essa posição a partir do que nós entendemos como "autor", pois os documentários que carregam o nome de Zezinho como diretor não são resultado de uma genialidade individual, mas se realizaram em conjunto com outras pessoas. No entanto, Zezinho ocupa este lugar devido ao papel proeminente que acabou exercendo na produção de alguns filmes.

relacionados à narrativa fílmica e seu contexto. Por fim, nos voltaremos para uma discussão sobre a interculturalidade, partindo das ideias de desterritorialização e reterritorialização de Nestor Garcia-Canclini (2007; 2015), que permeia o documentário *Kene Yuxi: as voltas do Kene,* focando em alguns processos apresentados tanto no primeiro momento do texto quanto no segundo, tais como as negociações presentes na produção do documentário, as negociações que levam Zezinho do antecampo para o campo e o contexto do contato dos Huni Kuin com a produção de imagens.

O PROJETO VÍDEO NAS ALDEIAS

O projeto Vídeo nas Aldeias (VNA)[6] nasceu em 1986, no CTI (Centro de Trabalho Indigenista)[7], como um experimento realizado por Vincent Carelli entre os índios Nambikwara. Em 2000, o Vídeo nas Aldeias se constituiu como uma ONG independente que vem, há alguns anos, visitando diversos povos indígenas com equipamentos de registro e exibição de vídeo, oficinas de formação de realizadores indígenas e com um acervo de documentário sobre a realidade indígena brasileira.

Em 2011, por ser uma ONG, o Vídeo nas Aldeias ficou impedido de se inscrever em editais do Fundo Setorial do Audiovisual. Além disso, em 2016, sofreu uma modificação em decorrência da retirada de outro apoio do projeto, a Embaixada da Noruega no Brasil, o que resultou no fechamento da base institucional que eles possuíam em Olinda. Uma das iniciativas do projeto no ano de 2018 foi lançar uma plataforma *online* dos vídeos produzidos ao longo de sua trajetória, facilitando o processo de divulgação e acesso ao projeto.[8]

O projeto Vídeo nas Aldeias se mostra como um dos projetos precursores na área de produção audiovisual indígena no Brasil. O objetivo inicial, como afirmam Dominique Gallois e Vincent Carelli (1995, p. 67), consistia em uma tentativa de se afastar da tradicional relação entre os povos indígenas e seus respectivos pesquisadores. A alternativa apresentada pelo Vídeo nas Aldeias consistia em oferecer programas de intervenção adequados às comunidades indígenas, de promover a apropriação e manipulação da imagem pelos próprios indígenas, ao invés de simplesmente se apropriar da imagem destes povos para fins de

---

[6] O Vídeo nas Aldeias abriga hoje a maior parte dos filmes produzidos por realizadores e coletivos indígenas no Brasil. No entanto, outras experiências começam a emergir como, por exemplo, o Instituto Catitu, o núcleo audiovisual XAPONO e a ASCURI.

[7] O CTI foi fundado em 1979 por um grupo de indigenistas e educadores, dentre eles Vincent Carelli, para apoiar a luta indígena pela terra e por direitos básicos (até então inexistentes antes da Constituição de 1988). Cf. Canguçu, 2016.

[8]Link da plataforma: < http://videonasaldeias.org.br/loja/>.

pesquisa ou difusão em larga escala, procurando evitar a difusão cheia de clichês promovida pela mídia acerca das sociedades indígenas.

É preciso ter em vista, também, que o contexto no qual o Vídeo nas Aldeias foi idealizado corresponde ao movimento de reafirmação étnica, que vem ocorrendo nas últimas décadas no Brasil. Sendo que uma das formas dessa reafirmação se realizar implica um processo de reconhecer-se a si mesmo, demarcando-se dos outros, numa identidade coletiva. Neste sentido, como Dominique Gallois e Vincent Carelli (1995, p. 62) colocam, a linguagem cinematográfica desempenha um papel fundamental, pois se mostra como um instrumento de comunicação apropriado para o diálogo entre povos de línguas diferenciadas, permitindo que eles tenham acesso às tradições culturais de outros povos indígenas e às formas como essas sociedades se adaptaram ao contato com os brancos.

O Projeto Vídeo nas Aldeias, em sua origem, como Ruben Caixeta de Queiroz (2008, p. 107) cita, gravitava em torno da identidade, ou seja, sobre índios que se veem e veem os outros pela primeira vez em um aparelho de televisão, como também percorria temas como a luta política para a demarcação de territórios. Com a crescente necessidade por parte dos povos indígenas de assumir o controle sobre as imagens produzidas, aliado à entrada da documentarista Mari Côrrea ao projeto, que teve sua formação em cinema na escola francesa *Ateliers Varan* e seguiu uma proposta de cinema concebida pelo cineasta francês Jean Rouch[9], temos uma modificação no projeto que passou a contar com uma presença maior dos índios no processo de edição.

Em relação à constituição das oficinas, podemos compreendê-las, conforme Araújo (2014, p. 20), divididas em três momentos: preparação, filmagem e edição. Tendo em vista que estes momentos não são isolados, mas interferem-se ao longo da construção do filme. O período de realização das oficinas tem uma duração, em média, de três semanas a um mês e contam com, no máximo seis alunos, que normalmente são indicados pelos mais velhos da aldeia.

O primeiro passo da oficina gira em torno de uma preparação, a qual se realiza basicamente ao mesmo tempo em que ocorre a filmagem. Isso porque, nas oficinas propostas pelo Vídeo nas Aldeias, conforme Araújo (2014, p.21), não há um roteiro prévio que deve ser

---

[9] “Logo depois da independência de Moçambique, foi solicitado a Jean Rouch e outros cineastas, em 1978, que filmassem a transformação do país. Rouch propôs, então, formar cineastas africanos para que filmassem sua própria realidade. Nessa formação, o essencial seria aprender através da prática. Dessa experiência nasceram na França, em 1981, os *Ateliers Varan*, que logo se espalharam pelo mundo todo com suas oficinas de prática cinematográfica (CAIXETA DE QUEIROZ, 2008, p. 108)”.

seguido na produção fílmica, pois o processo de produção de imagens é resultado de inúmeras negociações em campo que modificam e reconstroem propostas iniciais.

Em um segundo momento, temos o processo de filmagem. A rotina diária de trabalho das oficinas consiste, seguindo Araújo (2014, p. 27) e Busso (2011, p.53), na captação do material audiovisual pelos alunos na parte da manhã e na parte da tarde ocorre a exibição das imagens para a aldeia. Inicialmente, os coordenadores da oficina ensinam o manejo básico da câmera, tal como não tremer, como também não usar o *zomm*, principalmente em virtude da má qualidade do som, pois se costuma usar o som direto. Na medida em que ocorrem os visionamentos das imagens produzidas é que os oficineiros começam a discutir questões técnicas com os realizadores indígenas, tais como iluminação, enquadramento e esperar quem fala terminar de falar antes de cortar.

O terceiro momento corresponde à edição, a qual, conforme Araújo (2014, p.33), de maneira geral, sempre ocorre com a participação da comunidade indígena. Sendo que, algumas vezes, a montagem se realiza na aldeia. Em outros momentos, era realizada na sede em Olinda, com a presença de pelo menos um dos realizadores indígenas como o porta voz da comunidade.

O VÍDEO NAS ALDEIAS HUNI KUIN

O contato dos Huni Kuin com a produção de imagens remonta às produções pioneiras, na década de 1980, de Osair Sales Siã , um indígena Huni Kuin que, por volta de 1982, passou a estudar fotografia e vídeo, auxiliando cinegrafistas como assistente. A partir deste seu interesse, conforme Daher (2007, p. 10), passou a documentar os povos da floresta e o movimento indígena, colaborando com inúmeras revistas e periódicos. Em 1986 realizou seu primeiro curta-metragem, *A estrada da autonomia*, e, em 1987, fez seu primeiro documentário *Fruto da Aliança dos Povos da Floresta*. Siã foi o primeiro indígena Huni Kuin a utilizar a câmera de vídeo para potencializar a luta de seu povo. Além disso, na década de 1950, os Huni Kuin (do lado peruano) já haviam entrado em contato com a linguagem cinematográfica, mas em outro contexto, na medida em que registros fílmicos já haviam sido realizados por não indígenas em suas aldeias, como é o caso das imagens capturadas pelo cineasta Harald Schultz.

O contato dos Huni Kuin com o Vídeo nas Aldeias teve início em 1998, em uma oficina de vídeo oferecida para professores indígenas de diferentes etnias do Acre. Trata-se já da segunda fase do projeto, na qual a formação de realizadores indígenas começava a ser a

base do projeto. Em 2005, ocorreu a primeira oficina de formação de cineastas indígenas em uma aldeia Huni Kuin, resultando no documentário *Xinã Bena,* dirigido por Zezinho Yube (José de Lima Kaxinawá), que participou de seis oficinas do Vídeo nas Aldeias e realizou oito filmes com eles.

O filme *Kene Yuxi: as voltas do Kene* é resultado da continuidade dessas oficinas realizadas pelo Vídeo nas Aldeias e também é dirigido por Zezinho Yube, possuindo 48 minutos de duração. *Kene Yuxi* é um documentário construído a partir da trajetória do pai de Zezinho, Joaquim Maná, que realizou uma dissertação de mestrado procurando catalogar os conhecimentos dos grafismos tradicionais[10] das mulheres Huni Kuin, o Kene[11], trabalho que resultou em um livro. Inspirado na trajetória de seu pai, financiado pelo IPHAN – (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) e em parceria com o Vídeo nas Aldeias, Zezinho, em *Kene Yuxi*, foi atrás desses conhecimentos tradicionais.

A ideia inicial do documentário *Kene Yuxi*, segundo Zezinho (ZEZINHO YUBE, In: ARAÚJO, 2011) consistia em gravar uma oficina de Kene no rio Jordão, diálogos com os mais velhos e a exibição de alguns filmes produzidos no próprio rio Jordão. Entretanto, a associação indígena local condicionou as gravações a um pagamento em dinheiro. Devido a isso, segundo Zezinho, não havia mais a possibilidade de produzir o filme. *Kene Yuxi* apenas foi realizado em decorrência da insistência de Vincent Carelli para que Zezinho retornasse e negociasse sua entrada, resultando em um convite para as mestras do Kene do rio Jordão participassem de uma oficina em sua aldeia, o que permitiu que o documentário se realizasse.

O documentário *Kene Yuxi* não esconde essas negociações, elas estão postas para o espectador. Em *Kene Yuxi* somos conduzidos ao lado de Zezinho em sua viagem para o rio Jordão na tentativa de gravar a oficina de Kene e presenciamos sua frustração ao não conseguir realizar a proposta inicial do documentário, o que o faz sair do antecampo, enquanto diretor, e passar para o campo na tentativa de conciliar estes conflitos.

Em um segundo momento, o documentário nos apresenta uma oficina de Kene realizada na própria aldeia de Zezinho, tendo em vista que ela não pode ser realizada no rio Jordão, para a qual são convidadas mestras do Kene. A partir das produções realizadas nesta oficina, somos conduzidos à outra viagem de Zezinho, agora, para a Terra Indígena Alto Rio

---

[10] Indicamos, desde já, que neste texto não recorreremos à oposição tradicional/moderno, pois, conforme Lasmar (2005, p. 41), essa oposição se mostra desvantajosa no contexto de estudos sobre sistemas onde a transformação é constante. O termo tradicional, no entanto, é incorporado ao texto, porque os próprios indígenas estão utilizando ele ao se referir ao Kene.

[11] Os *Kene* são padrões gráficos utilizados pelos Huni Kuin em pinturas corporais, tecelagem em algodão, cestaria em palha, artesanato em miçanga e cerâmicas.

Purus. Nessa aldeia, presenciamos o encontro de Zezinho com seus parentes, muitos deles receosos em compartilhar seu conhecimento. Além disso, *Kene Yuxi* nos mostra a penetração da religião evangélica nas aldeias que atrai muitos indígenas Huni Kuin para o culto e os incentiva a abandonar os seus costumes.

INTERCULTURALIDADE EM *KENE YUXI: AS VOLTAS DO KENE*

Pensar o documentário *Kene Yuxi: as voltas do Kene* implica, em um primeiro momento, discutir a questão da interculturalidade que permeia a realização desse documentário. Partindo de Nestor Garcia-Canclini, entendemos que a interculturalidade "[...] remete à confrontação e ao entrelaçamento, àquilo que sucede quando os grupos entram em relações e trocas (GARCIA-CANCLINI, 2007, p.17)", distinguindo-se de uma outra forma de pensar essa relação que seria pelo viés da multiculturalidade, a qual "[...] supõe a aceitação do heterogêneo; *interculturalidade* implica que os diferentes são o que são, em relações de negociação, conflito e empréstimos recíprocos (GARCIA-CANCLINI, 2007, p.17)."

Este movimento pode ser observado na medida em que o documentário se realiza em meio a processos de formação e criação compartilhada entre indígenas e não-indígenas, com perspectivas e expectativas distintas em relação à sua produção. Por um lado, Zezinho buscava as origens do Kene, e como Vincent (VINCENT, In: ARAÚJO, p.130) coloca, no fundo havia uma busca de patente dos grafismos, isto é, o projeto estava em um contexto de busca de patrimonialização do Kene proposto pelo IPHAN (o filme funciona como um inventário cultural para o IPHAN), como também, os Huni Kuin viam neste processo de documentação uma forma de reafirmar sua cultura. Por outro lado, a equipe do VNA considerava que o filme não deveria se limitar à catalogação deste conhecimento, sendo mais importante a jornada de Zezinho em busca dos Kene.

> E a discussão que se colocou foi a seguinte: os Kene são universais. Estão presentes em outros povos no Brasil, estão presentes na Indonésia. O que é dos Huni Kuin? São as histórias associadas ao Kene. Este é o patrimônio, não o desenho em si. Mas o discurso dos velhos e o próprio discurso do Zezinho passava por aí, pela questão da cópia e do uso dos grafismos por outros povos e pelos não-índios. Foi todo um trabalho para desconstruirmos isso (VINCENT, In: ARAÚJO, p. 130).

A versão final do documentário carrega em si esses conflitos, negociações e entrelaçamentos entre a aldeia, Zezinho, o Vídeo nas Aldeias e o IPHAN. Isso porque, o processo de edição, dentro do projeto Vídeo nas Aldeias, pressupõe que as imagens do documentário sejam exibidas na aldeia, antes da edição, tendo uma decisão conjunta sobre o

que precisa ser modificado. Neste caso, no processo de edição, temos a participação de Zezinho, cuja orientação na seleção das imagens, por vezes, diverge da proposta do VNA, que diverge da proposta do IPHAN. Todas essas interações resultam em um documentário que, por um lado, mostra a saga de um Huni Kuin em busca do Kene (proposta do Vídeo nas Aldeias), e, por outro, não escapa das estratégias a que os Huni Kuin recorrem para reafirmar as suas tradições, com a busca do Kene, que também é próxima da proposta do IPHAN. A riqueza das várias faces dessa prática cultural e as estratégias políticas são tensionadas nas trocas entre saberes técnicos, midiáticos e simbólicos, nos "circuitos" e nas "fronteiras" (GARCIA-CANCLINI, 2015, p.314) entre o grupo e as instituições.

Outro processo apresentado por Garcia-Canclini (2015), associado à interculturalidade, que também pode ser observado em *Kene Yuxi*, são os movimentos de desterritorialização e reterritorialização, ou seja, "a perda da relação 'natural' da cultura com os territórios geográficos e sociais e, ao mesmo tempo, certas relocalizações territoriais relativas, parciais, das velhas e novas produções simbólicas" (GARCIA-CANCLINI, 2015, p.309). Isso porque, a linguagem cinematográfica a partir do qual o filme de Zezinho foi produzido, consiste em uma linguagem não indígena, que carrega consigo um modo de ver, a qual se desterritorializou ao ser, em um primeiro momento, inserida e, posteriormente, reivindicada por algumas etnias indígenas, marcando processos de relações e trocas no momento em que ocorre a reterritorialização. Trata-se então de um movimento que também pode ser compreendido à luz do que Garcia-Canclini entende como hibridação:

> [...] *entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.* Cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultado de hibridação, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras. (GARCIA-CANCLINI, 2015, p. XIX).

No contexto indígena é importante ter bem claro o que Garcia-Canclini aponta sobre as estruturas discretas, isto é, as práticas que permeiam o cotidiano. Segundo ele, essas práticas discretas não são fontes puras, pois considerá-las puras conduz a muitas concepções equivocadas de perda de cultura entre os povos indígenas com a chegada de novas tecnologias, como por exemplo, a linguagem cinematográfica. Perspectiva esta que vê no encontro apenas a perda, ao não perceber que essas estruturas discretas, antes mesmo do encontro com novas tecnologias, já passaram por processos de hibridação.

Exemplos do movimento de reterritorialização podem ser apreendidos no documentário *Kene Yuxi: as voltas do Kene*, na medida em que percebemos como a

linguagem cinematográfica se mostra atravessada pelo universo no qual ela foi reterritorializada.

> [...] à medida que vai sendo produzido pelos próprios indígenas, o cinema vai se imbricando às demais práticas, não apenas no papel de registrá-las ou de "preservá-las", mas para, em maior ou menor grau, participar de sua constituição mesma (BRASIL, 2016, p. 127).

No documentário de Zezinho Yube podemos perceber, seguindo a leitura de André Brasil (2016, p. 127), a hipótese de como o cinema é atravessado pela cosmologia dos Huni Kuin, podendo ser entendido como uma tradução xamânica, tendo em vista sempre que este atravessamento se dá de maneira oblíqua.

Em *Kene Yuxe,* conforme André Brasil (2016, p. 137), um exemplo desse atravessamento pode ser percebido nos espaços cinematográficos campo (espaço da imagem), antecampo (fora de quadro) e extracampo (fora do campo, mas que incide no campo), isto é, em suas interseções. Ao dirigir o filme, a posição inicial de Zezinho Yube corresponde ao antecampo, ele está fora de quadro, o que implica um afastamento, ainda que parcial, daquilo que ele filma. No entanto, Zezinho não permanece apenas no antecampo, pois é convocado a se inserir no campo, tal como foi apontado anteriormente, porque precisa negociar a sua entrada no rio Jordão.

> Zezinho Yube em *Kene Yuxi*: Queremos mostrar os filmes que já fizemos, e também fazer um registro da mostra. Trouxemos câmera para filmar projeções. Mas se vocês não quiserem, não vamos insistir.
> Representante da Associação Indígena em *Kene Yuxi*: Nosso conhecimento não é brincadeira.
> Zezinho Yube: Eu não vim aqui para ganhar dinheiro. O pior é que os brancos entram, eu vejo na internet.
> Representante da Associação: Não estamos cobrando dinheiro de ninguém, mas se vocês puderem pagar, melhor. A realidade é essa.
> Josias Maná: Se deixarmos a câmera aqui podemos ir?
> Representante da Associação: Podem entrar com a câmera, mas tem que deixar um agrado.
> Zezinho Yube: Vocês se dizem autoridade. Eu não vou desrespeitar. Vim para fortalecer o nosso trabalho, fazer o registro, divulgar o material, mas desse jeito não dá (KENE YUXI, 5min.12s – 6min.24s).

A presença e saída de Zezinho do antecampo em decorrência das negociações que precisam ser realizadas para a efetivação do documentário, conforme Brasil (2016, p. 142), podem ser entendidas como um atravessamento da cosmologia Huni Kuin, pois este movimento marca "[...] o duplo lugar do cineasta indígena: para filmar, ele precisa colocar-se de fora, a distância, ainda que mínima, daquilo que filma. Mas, convocado a sair do

antecampo e participar da cena, ele atua como membro do grupo, parte das negociações e elaborações culturais em curso" (BRASIL, 2016, p. 142).

Além disso, no filme *Kene Yuxe* não é apenas o antecampo que se insere no campo, visto que o extracampo também aparece. Isso ocorre porque é ele que move o filme, no sentido de que a busca pela catalogação parte de uma necessidade colocada pelo IPHAN para que ocorra um reconhecimento de patrimônio (uma necessidade fora do campo). Também, como aponta Brasil (2016, pp. 142-143), o próprio filme é capturado pelo extracampo, isto é, pelo conhecimento do Kene, que não se deixa perceber em sua totalidade, fazendo com que o próprio filme seja uma tradução desse conhecimento esquivo, pois o que vemos é a presença de múltiplos recomeços nessa tentativa de catalogação que Zezinho realiza, isto é, as múltiplas voltas do Kene.

Essas relações entre campo, antecampo e extracampo, podem ser apreendidas como tradução xamânica, segundo Brasil (2016, p. 142), porque o xamanismo no mundo ameríndio implica uma negociação entre diferentes mundos e perspectivas, e nessa negociação é preciso manter-se distante para não ser capturado, mas quando convocado a participar da cena é preciso assumir o discurso do outro. O xamanismo se mostra como uma tradução do invisível no visível, o que em *Kene Yuxi* é uma tradução do conhecimento do Kene, enquanto fugidio e não captável em sua totalidade.[12]

Outro exemplo de processos de desterritorialização e reterritorialização pode ser apreendido na forma como os Huni Kuin concebem a produção de imagens na década de 1950 com as filmagens de Harald Schultz, e como eles concebem este mesmo processo em *Kene Yuxi*. Isso porque, ao filmar os Huni Kuin o cineasta Harald Shultz não se propunha compartilhar com este povo o conhecimento em relação à linguagem cinematográfica, mas tinha como objetivo a obtenção de um registro. Uma forma de contato que gerou, conforme Canguçu (2016, pp. 91-92), uma interpretação negativa do processo de produção de imagens, pois logo após a saída de Harald Schultz da aldeia quase 80% da população foi dizimada por uma epidemia de sarampo, sendo interpretada como consequência da câmera cinematográfica, que ao captar as imagens dos Huni Kuin havia também captado parte de seus espíritos e com isso diminuído sua força.

[12] "O xamanismo amazônico pode ser definido como a habilidade manifesta por certos indivíduos de cruzar deliberadamente as barreiras corporais e adotar a perspectiva de subjetividades aloespecíficas, de modo a administrar as relações entre estas e os humanos. Vendo os seres não-humanos como estes se veem (como humanos), os xamãs são capazes de assumir o papel de interlocutores ativos no diálogo transespecífico; sobretudo, eles são capazes de voltar para contar a história, algo que os leigos dificilmente podem fazer (VIVEIROS DE CASTRO, pp.357-358, 2011).

Em outro contexto, no documentário *Kene Yuxi: as voltas do Kene*, fruto de uma oficina de produção audiovisual, na qual os Huni Kuin acessam o domínio da produção de imagens, temos o comentário de Zezinho Yube, que ao refletir sobre o processo de produção deste documentário, o apreende como um vetor de questionamentos, discussões e retomada da própria cultura.

> A realização deste filme era de uma importância fundamental para nós, não se tratava apenas do conhecimento sobre os Kene, mas da nossa cultura. O Kene é muito importante para o nosso povo, e um conhecimento que só as mulheres têm. Com o desenvolvimento do filme, algumas questões apareceram para mim: quantos Kene existiam? [...] Eram coisas que eu desconhecia completamente até começar a fazer o filme. Motivado por essas questões e pelos acontecimentos no Jordão eu criei forças para lutar por uma maior integração de meu povo e pela retomada da nossa cultura. (ZEZINHO YUBE, In: ARAÚJO, p.129).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para concluir pontuamos a importância destes processos de hibridação que constituem a interculturalidade, a qual remete à confrontação e ao entrelaçamento, afastando-se de uma aceitação do heterogêneo que acaba por apagar as diferenças, a alteridade, tornando tudo o mesmo. Em oposição, a interculturalidade pensada a partir do documentário *Kene Yuxi* nos mostra como a diferença pode ser preservada em processos de produção compartilhada, onde a agência indígena se faz presente, como também não se busca camuflar a presença não indígena, no caso, do projeto Vídeo nas Aldeias.

Kene Yuxi expõe divergências e negociações que são construídas cotidianamente pelos indígenas Huni Kuin, como as relações que possuem entre si (as diferenças de uma aldeia para outra), com o Vídeo nas Aldeias, com o IPHAN e com os evangélicos. Além disso, nos permite refletir sobre o contexto de contato dos Huni Kuin com a linguagem cinematográfica e a importância dos processos de autorrepresentação, do domínio da produção da imagem. Como ressalta Garcia-Canclini, esses processos de desterritorialização e de reterritorialização não podem ser pensados apenas como "movimentos de ideias ou códigos culturais", mas em "conexão com as práticas sociais e econômicas, nas disputas pelo poder local, na competição para aproveitar as alianças com poderes externos" (GARCIA-CANCLINI, 2015, p.326). Isso está materializado nestas imagens que são direcionadas tanto para indígenas como para não indígenas e nos revelam a capacidade destes povos de dialogarem com tecnologias não indígenas, de se apropriarem e ressignificarem esses artefatos técnicos em sua luta constante por sobrevivência.

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Ana Carvalho. et. al. (Org.). **Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011.** Olinda, 2011.

ARAÚJO, Juliano José. Práticas Fílmicas do Projeto Vídeo nas Aldeias. **Revista Passagens** – Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, v.5, n.2, pp. 20-40, 2014.

BRASIL, André. Ver por meio do invisível: o cinema como tradução xamânica. **Novos Estudos CEBRAP**, v.3, pp. 125, 146, 2016.

BUSSO, Adriana Fernanda. **Ao sabor das águas acreanas. Etnografia das oficinas de vídeo do projeto Vídeo nas Aldeias: Ashaninka e Huni Kuin**. Dissertação de mestrado. PPGAS/ Universidade Federal de São Carlos, 2012.

CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. Cineastas Indígenas e Pensamento Selvagem. **Devires**, Belo Horizonte, v.5, n.2, pp. 98-125, jul/dez 2008.

CANCLINI-GARCIA, Nestor. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

________________________. Introdução. Teorias da Interculturalidade e fracassos políticos. In:____. **Diferentes, Desiguais e Desconectados: mapas da interculturalidade.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007, pp. 15 – 31.

CANGUÇU, Carolina. **O cinema Huni Kuin no "tempo da cultura".** Dissertação de mestrado. PPGCOM/Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.

CARELLI, Vincent. Um novo olhar, uma nova imagem. In: Araújo, Ana Carvalho. et. al. (Org.). **Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011.** Olinda, 2011.

________________. et al. Conversa a cinco. In : **Mostra Vídeo nas Aldeias : um olhar indígena**. Olinda, Vídeo nas Aldeias, 2006.

DAHER, Joseane Zanchi. **Cinema de Índio: uma realização dos povos da floresta**. Dissertação de mestrado. PPGAS/Universidade Federal do Paraná, 2007.

GALLOIS, T. Dominique; CARELLI, Vincent. Vídeo e Diálogo Cultural – Experiência do Projeto Vídeo nas Aldeias. **Horizontes Antropológicos**, ano 1, n. 2, p. 61-72, jul./set.1995.

HUNI KUIN. **Instituto Socioambiental**. Disponível em: <http://pib.socioambiental.org/pt>Acesso em 29 de maio de 2018.

LASMAR, Cristiane. **De volta ao Lago de Leite: gênero e transformação no Alto Rio Negro**. São Paulo: Editora UNESP: ISA; Rio de Janeiro: NUTI, 2005.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e multinaturalismo na América Indígena. In :_________**A Inconstância da Alma Selvagem**.São Paulo : Cosac Naify, 2011, pp.347 - 399.

Filmografia

As voltas do Kene (Kene Yuxi). (2010). 48 min. Direção: Zezinho Yube. Aldeia Huni Kuin de Mibayã (AC). Vídeos nas Aldeias. Disponível em: https:<//vimeo.com/ondemand/keneyuxi>.

O INTERTEXTUAL E O INTRATEXTUAL NA OBRA DE WOODY ALLEN: UMA ANÁLISE SOBRE OS FILMES "ALICE", "BLUE JASMINE" E "WONDER WHEEL".

WOLF, Alexandre Silva[1]

RESUMO:

O diálogo intertextual é uma prática comum no cinema contemporâneo. A intertextualidade foi enunciada por Julia Kristeva, com base nos estudos de Mikhail Bakhtin, e em seus estudos fez aproximações entre a literatura e outras manifestações comunicacionais. Harold Bloom, a partir de estudos sobre a influência poética, nos apresentou o conceito da intratextualidade, onde dois ou mais textos, de um mesmo autor, se interpenetram e influenciam um ao outro, gerando uma "Relação Intrapoética". O cineasta Woody Allen apresenta em sua obra os mais diversos diálogos intertextuais. Em seu filme "Alice"(1990), ele dialoga claramente com o conto infantil de Lewis Carroll e, alguns anos depois, em "Blue Jasmine"(2013), ele dialoga com a dramaturgia de Tennessee Williams. Em seu último filme, "Wonder Wheel" (2017), ele nos apresenta um diálogo que pode ser entendido como intratextual relacionado aos dois filmes anteriores. Esse trabalho busca realizar esta análise, apresentando a intratextualidade além do diálogo do autor com ele mesmo, mas sim como uma forte fonte de criação, provando ser uma ferramenta de consolidação poética dentro do cinema.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema, intertextualidade, intratextualidade.

Introdução

Contemporaneamente é comum percebermos a presença de diálogos intertextuais em diferentes obras cinematográficas. Diversos são os estudos nessa área repleta de possibilidades pois, cada análise realizada representa um novo foco talvez anteriormente não percebido. Isto se dá pela possibilidade do diálogo intertextual acontecer a partir do referencial daquele que lê um objeto. Sendo assim, os estudos desta área tendem a um enorme grupo de resultados, rico e sempre diverso. Esses estudos podem ser realizadas imageticamente, através das diversas linhas narrativas de um filme ou mesmo a partir de similaridades apresentadas no ofício da construção de uma obra audiovisual.

Nesse estudo pretendemos analisar três obras cinematográficas do diretor e roteirista Woody Allen: "Alice" (1990), "Blue Jasmine" (2013) e "Wonder Whell" (2017). As duas primeiras obras mantém uma perspectiva dialógica intertextual com obras literárias e a terceira apresenta, assim entendemos, uma relação intratextual com aquelas primeiras. Nossas análises estarão voltada para as questões narrativas, principalmente a construção das personagens protagonistas femininas de cada filme e, para esse intento, utilizaremos os conceitos oriundos da crítica literária para realizá-las. Para tanto, necessitamos de um retorno a alguns desses conceitos que, em geral baseiam estes estudos na área de cinema.

---

1 Doutorando em Comunicação e Linguagens, Universidade Tuiuti do Paraná. Mestre em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná. Especialista em História da Arte Moderna e Contemporânea pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Professor assistente mestre na FAE Centro Universitário, lecionando nos cursos de comunicação social, design e negócios. E-mail: xewolf@gmail.com.

A Intertextualidade, a intratextualidade e a poética

A Intertextualidade nos foi apresentada como conceito na década de 1960 por Julia Kristeva, filósofa e crítica literária búlgara, a partir dos estudos sobre o dialogismo e polifonia de Mikhail Bakhtin, que na década de 1920 foi líder intelectual de estudos científicos e filosóficos desenvolvidos por um grupo de estudiosos russos, que ficou conhecido como o “Círculo de Bakhtin”. Os estudos de Kristeva eram focados na intertextualidade presente em obras literárias e hoje este conceito é utilizado vastamente para os estudos cinematográficos (STAM, 2003).

A partir de Kristeva e relacionando-a com Laurent Jenny, entende-se que: “intertextualidade designa o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador que detém o comando do sentido” (JENNY, 1979, p. 14). Este diálogo entre textos pressupõe um universo cultural bastante amplo e complexo, implicando numa identificação e reconhecimento de alguns enunciados já conhecidos. Para que haja o fenômeno da intertextualidade, os contextos nos quais as obras se apresentam devem ser compartilhados entre o produtor e o receptor desses textos. Sendo assim, a intertextualidade é a percepção da presença de um discurso anterior eu um posterior, ou seja, o encontro de elementos, traços significativos de uma obra em outra.

Gérard Genette (2006) define a intertextualidade como um palimpsesto, um hipertexto, onde todas as obras são derivadas de uma obra anterior, por transformação ou imitação, dando origem a o termo transtextualidade.

> ...este objeto é a transtextualidade, ou transcendência textual do texto, que definiria já, a grosso modo, como “tudo que coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos. A transtextualidade ultrapassa então e inclui a arquitextualidade, e alguns outros tipos de relações transtextuais.... (GENETTE, 2006, p.11)

Tendo também como objeto os estudos literários, Harold Bloom, em seu livro “A Angústia da Influência” (2002), demonstrou como a práxis da poesia ao longo dos séculos renovou sua escrita a partir da tentativa dos poetas em afastarem-se da influência de poetas anteriores a eles. Bloom apresenta a mecânica onde o poeta efebo se aproxima de uma tradição, e, ao mesmo tempo, por afastamento de seus precursores busca um novo caminho transgredindo o espaço entendido como tradicional. A partir desse movimento dialógico cria novos formatos que algum tempo depois poderão ser compreendidos como parte de uma novo modelo dando início a um novo processo.

> ○ … poetas fortes quando enfrentam a tradição, quando enfrentam aos seus precursores ou antecessores, aos quais “roubam”, saqueiam, mas também transfiguram ou recriam. (BLOOM, 2002, p.128)

Partindo da mesma análise, Bloom identifica a possibilidade do poeta, em determinado momento de sua história criativa, voltar-se para si mesmo. Nesse momento, há um descolamento da interferência provocada pela tradição e pela individualidade desse ou daquele poeta precursor para uma tentativa de construção própria.

> Como os homens se tornam poetas, ou adotam um fraseado antigo, como se encarna o caráter poético? Quando um poeta em potencial descobre (ou é descoberto por) a dialética da influência, descobre a poesia como sendo ao mesmo tempo interna e externa a si mesmo, inicia um processo que só acaba quando não mais tiver poesia dentro de si, muito depois de ter o poder (ou o desejo) de redescobri-la fora de si. (...) Pois o poeta

> a está condenado a aprender seus mais profundos anseios através da consciência de outros eus. (BLOOM, p.75, 2002)

Este modelo pode ser compreendido como uma proposta intratextual, onde o novo poeta atende aos seus impulsos internos na construção de obras que parecem repetir uma mesma proposta porém identificada apenas como mote inicial da geração de novos processos poéticos.

> A repetição como recorrência de imagens de nosso passado, imagens obsessivas contra as quais nossas afeições atuais lutam inutilmente (...) a repetição, mas com uma inversão de significado consciente. No isolamento de uma ideia do seu investimento emocional original, a repetição também continua sendo dominante. (BLOOM, p.128, 2002)

Cabe ainda, nesse breve aprofundamento teórico, tratarmos sobre o entendimento do desenvolvimento de uma poética, o que permitiria esses diversos diálogos inter e intratextuais de um mesmo poeta/autor. A partir disso, tentamos entendemos poética como o estudo das obras artísticas, colocando em foco as narrativas, buscando esclarecer suas características gerais, sua literalidade, permitindo assim o entendimento da construção de outras obras de um mesmo artista. Ainda podemos entendê-la como um ato poético em si, a partir de uma ressignificação semântica de alguns elementos, dentro de um contexto, que possam ser aplicados em outros objetos onde se apresentam ressignificados, em relação a um valor já atribuído, originando novos sentidos.

> O discurso do poeticista não gozará jamais de outra autonomia que não seja relativa, de vez que aparece e se inscreve num universo discursivo já existente, assaz complexo, e em que seu lugar só se define pela relação com os de outros tipos de discurso. (TODOROV, p.120, 1974)

Apesar de não ser normativa, a poética tende a operar implícita ou explicitamente na criação artística. O processo é ligado ao imaginário, sendo a atribuição de significados uma constante. Por outro lado, essa noção de poética como possibilidade de proposição feita por um artista, se relacionaria ao projeto de formação de um conjunto de peças de uma determinada obra, que nos apresentariam estilemas que poderiam distinguir um autor de outro.

O intertextual e o intertextual em Woody Allen

O diretor e roteirista do cinema norte-americano, Woody Allen, tem uma carreira desenvolvida dos anos 60 até a atualidade. Sua obra apresenta os mais variados gêneros cinematográficos, mais comumente a comédia e o drama. Conta hoje com 52 filmes e, anualmente, aos 82 anos, apresenta uma nova obra a cada ano. O diálogo intertextual é uma constante nos seus roteiros e filmes produzidos. A sua obra traz características estilísticas e nos permite um entendimento de uma proposta poética a qual pretendemos analisar nesse artigo.

Em 1990, Allen nos traz a cena o filme “Alice”. Alice Tate, interpretada pela atriz Mia Farrow, é uma mulher de alta classe que vive em função de seu marido rico e dos filhos. Passa seus dias entre compras, salões de beleza e trocando futilidades com suas amigas de seu convívio social. Uma tarde, ao buscar seus filhos na escola, ela se interessa por um dos pais de outra criança, Joe, um músico divorciado. Isso desestabiliza o universo criado para essa personagem que até então parecia alheia a tudo ao seu redor.

Imagem 1 - Frame do filme “Alice”

Por conta de uma dor nas costas, ela procura um médico chinês, Dr. Yang, que começa a tratá-la não fisicamente mas sim emocionalmente. Ele lhe dá algumas ervas que a fazem perder a inibição e lhe causam estranhos efeitos.

Imagem 2 - Frame do filme “Alice”

A comédia continua com Alice, mais desinibida, em busca de um amor fora do casamento. Utilizando-se dos remédios prescritos pelo médico chinês ela consegue ficar invisível, voar e até se comunicar com espíritos. No meio de toda essa confusão, a personagem passa a se conhecer melhor e, começa uma nova relação com tudo e todos que a cercam. Por fim ela toma uma decisão que muda completamente o rumo de sua vida.

Imagem 3 - Frame do filme “Alice”

Toda a narrativa de "Alice" poderia nos apresentar uma percepção de um diálogo intertextual imediato com outra Alice, a de Lewis Carrol em "As Aventuras de Alice no País das Maravilhas". Apesar da diferença de idades das protagonistas, o padrão social, a necessidade de fuga o ambiente em que elas vivem e as personagens secundárias podem nos levar a um estreitamento dessas comparações. O músico, que passa rapidamente pela vida da mais madura, parece-se muito com o coelho que muito apressado joga a mais jovem num buraco sem fundo, conexão com um mundo irreal. O médico chinês, com suas ervas mágica poderia nos lembrar a lagarta, que envolta numa nuvem de fumaça inebria a jovem Alice com suas palavras e des-orientações. Seria cabível aqui entender esse um dos possíveis diálogos dessa narrativa proposta por Allen nesse filme.

Imagem 4 - Frame do filme "Blue Jasmine"

Caminhando um pouco mais em nossa análise, entramos em outra produção de Allen, um pouco mais atual. Passaremos a tratar sobre o filme "Blue Jasmine" de 2013. Janette, que se autodenominou como Jasmine, é vivida nesse filme pela atriz Cate Blanchett, é uma socialite de Manhattan, casada com um empresário do setor de finanças que é preso por corrupção, perdendo com isso toda a sua fortuna. O elemento chave dessa narrativa é justamente a mudança social enfrentada por Jasmine, saindo de seu mundo rodeado pelas frivolidades da riqueza para o enfrentamento da vida real longe dos favores que só o dinheiro pode comprar.

Imagem 5 - Frame do filme "Blue Jasmine"

Sem onde morar, ela se obriga a procurar sua irmã de criação, Ginger, que mora em São Francisco. A vida da irmã não é nada luxuosa, muito menos as companhias com quem ela anda. Para piorar as coisas, a irmã possui um noivo, atraente porém grosseiro, que mexe com os sentimentos de Jasmine. Eles não se atraem fisicamente porém possuem pensamentos e sentimentos totalmente contraditórios, deixando Ginger perdida em relação a sua própria vida.

Imagem 6 - Frame do filme "Blue Jasmine"

Como fuga de sua atual situação, Jasmine começa a frequentar festas promovidas por pessoas de uma melhor condição financeira que a sua atual. Ela está na verdade procurando um pretendente que a leve de volta aos resultados de uma vida luxuosa. Ela consegue encontrar esse homem e para conquistá-lo esconde sua real situação. No momento em que ele descobre os segredos de Jasmine, volta atrás em relação às suas intenções de casar com ela. Jasmine acaba só e em delírio, sentada em uma praça, acompanhada por uma desconhecida.

Mais uma vez, Woody Allen dialoga com a literatura, porém agora com o teatro, a partir da obra de Tennessee Williams. O dramaturgo, também norte-americano, escreveu em 1947 a peça intitulada como "A Streetcar Named Desire". Nesse texto conhecemos a personagem Blanche DuBois, uma jovem decadente, que a partir de fantasias, busca encobrir a sua realidade para si mesma e para os outros. Nela também encontramos Stanley Kowalski, marido de sua irmã, Stella. A relação entre Blanche e Kowalski é conflituosa e acaba criando muita confusão na vida da irmã da jovem, chegando ao extremo de um estupro. Blanche enlouquece e acaba em uma instituição para tratamento mental, sendo atendida por estranhos. Nota-se mais uma vez a possibilidade de Allen ter dialogado intertextualmente com a obra anterior a criação de seu roteiro original.

Baseado nas duas narrativas anteriores, acreditamos ser possível, dentro de uma proposta poética, o diálogo intratextual realizado por Woody Allen na construção de seu último filme "Wonder Wheel" de 2017. A construção da personagem Ginny, vivida pela atriz Kate Winslet, apresenta características dialógicas com as personagens Alice e Jasmine. A personagem do último filme vive entre dois mundos, a realidade de seu casamento com o operador de um carrossel e, a juventude do guarda-vidas da praia de Coney Island, que enche de alegria o verão da atriz frustrada.

Imagem 7 - Frame do filme “Wonder Wheel”

Ginny vive com seu segundo marido em um apartamento situado dentro de um parque de diversão. Ela tem um filho que tem uma fixação por fazer fogueiras. Sua rotina, entre o marido, o amante, o filho e a lanchonete onde trabalha, é transformada a partir do momento em que sua enteada aparece pedindo ajuda para fugir de seu marido, que tem ligações com a máfia. Ginny está apaixonada pelo salva-vidas bem mais jovem que ela e estudante de dramaturgia. O rapaz conhece a jovem enteada de sua amante e logo se apaixona por ela. A atriz-garçonete se perde entre a sua realidade, o passado como atriz e o futuro que indica a rotina de uma solidão acompanhada.

Imagem 8 - Frame do filme “Wonder Wheel”

Tendo em vista a proposta conceitual de Bloom sobre a intratextualidade, podemos perceber a possibilidade desse diálogo realizado por Allen na construção tanto da narrativa quanto da personagem principal do melodrama. A narrativa apresenta dois ambientes que se chocam provocando a desestabilidade da protagonista. O diretor enaltece esse efeito proposto no roteiro através de uma fotografia de alto contraste separando a dureza da realidade versus a alegoria do parque de diversões onde as fantasias acontecem. A protagonista agoniza entre esses dois mundos, repetindo as narrativas das protagonistas dos dois filmes analisados até aqui.

Imagem 9 - Frame do filme “Wonder Wheel”

Woody Allen promovendo esse movimento dialógico, intratextual, transgredindo seu próprio espaço, cria novos formatos que são compreendidos como parte de seu modelo poético. Ao se voltar para si mesmo, repetindo, criando novas personagens que dialogam com suas criações anteriores apresenta na realidade a sua construção própria. Dessa forma ele atende seus impulsos internos, aparentemente repetindo uma mesma proposta mas na realidade apresentando novos processos poéticos.

Conclusões

A poética de Woody Allen é construída por meio de diversos diálogos com vários elementos da cultura contemporânea. É possível perceber a partir de inúmeras análises que o diretor e roteirista busca dialogar com a literatura, com o teatro, com a música, com outros diretores, períodos estéticos, períodos da história do cinema e até com ele mesmo na busca da criação de suas peças fílmicas. Na construção de suas narrativas ele se apropria de elementos constituintes de outras narrativas e, em determinados momentos, esse modo de agir acaba apresentando sua genialidade como criador ao saber conjugar esses diálogos transformados em sua voz artística.

Na continuidade da construção de sua poética, o diretor/roteirista dialoga consigo mesmo, atualizando elementos criados anteriormente, propondo novas formas através de um diálogo intratextual, criticando e ao mesmo tempo elaborando um refinamento dos seus processos criativos. Esse agir poético é extremamente potente e dá origem a obras repletas de significados e completamente originais, onde o próprio criador cria novamente, recriando e dando forma a novas peças artísticas audiovisuais que refletem a suas características individuais.

Referências

BLOOM, Harold. **A angústia da Influência: uma teoria da poesia.** Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos – A Literatura de Segunda Mão.** Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-modernismo.** Imago: Rio de Janeiro, 1991.

JENNY, L. **A estratégia da forma. Poétique.** Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise.** São Paulo: Perspectiva, 1974.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema.** Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.

TODOROV, Tzvetan. **Estruturalismo e Poética.** Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Ed. Cultrix, 1974.

Filmes:

ALLEN, Woody. **Simplesmente Alice**. (*Alice*, 1990). Manaus: Sony DADC, 2011.

ALLEN, Woody. **Blue Jasmine.** (*Blue Jasmine*, 2013). Manaus: Rimo, 2014.

ALLEN, Woody. **Roda Gigante.** (*Wonder Whell*, 2017). Manaus: Rimo, 2018.

O HIPSTER NO CINEMA DE WES ANDERSON

MARTINS, Sergio Roberto Vieira[1]

RESUMO: O cinema de Wes Anderson contempla um conjunto de elementos ou características com diversas referências, da cultura *cult*, *pop*, do universo *hipster*, do cinema *indie* e alternativo, do realismo fantástico, da nostalgia, abusando também de detalhes meticulosos, extremamente exagerados, em especial, da simetria nos planos e nos tons saturados e pasteis, assim como a tipografia que se mescla com as cenas, seja nos títulos, placas, adereços, livros, entre outros. O *hipster* – que aparece em vários personagens dos filmes de Wes – caracteriza-se com uma figura que remonta a cultura norte-americana do início do século XX, dentro da Era do Jazz, nascida por volta do fim da Primeira Guerra Mundial, período marcado por uma revolução nos costumes vigentes, em que, a ordem era mudar, subverter e criar novos conceitos. Porém, o fenômeno *hipster* passou por transformações ou (re)evoluções, não só estética ou de estilo, mas envolvendo a questão cultural, que vai além das aparências, tem um estilo de vida, desejo por destaques na área cultural, intelectual e artística, busca cores fortes, tendências da moda e se antecipa ao que seria *cool* ou *cult*. Prezam por um pensamento crítico e autônomo, por uma política mais liberal e progressista, bem como o consumo de manifestações artísticas independente, o chamado *indie*, além da moda *retrô* e/ou *vintage*. Tais elementos fazem parte da cinematografia de Wes, transformando seus filmes em verdadeiras obras pictóricas, com estilo inconfundível.

PALAVAS-CHAVE: hipster, cinema indie, retrô, vintage, simetria.

O cinema de Wes Anderson contempla um conjunto de elementos ou características que o torna extravagante ou excêntrico. O cineasta trabalha com diversas referências cinematográficas, da cultura *cult* até a *pop*, do cinema *indie* (abreviação "independente") e alternativo, além de aproveitar-se da nostalgia (estilo *vintage* e/ou *retrô*), abusando também mostrar detalhes meticulosos, os detalhes extremamente exagerados. Assim, o estilo *hipster* (termo que indica "inovador" ou "excêntrico") encaixa-se perfeitamente em suas obras, pois reflete praticamente todas essas características juntas, fortalecendo ainda mais seus filmes, tornando-os quase inconfundíveis.

Desde o começo dos anos 2000, ressurge um personagem urbano chamado de *hipster*, uma figura que remonta a cultura norte-americana do início do século XX, em especial da Era do Jazz.

---

1 Doutorando do Curso de Comunicação e Linguagens: Estudos de Cinema e Audiovisual da Universidade Tuiuti do Paraná (UTP); Mestre em Comunicação e Linguagens na Linha de Cinema e Audiovisual pela mesma Instituição (UTP - 2016); Especialização em Cinema, com Ênfase em Produção pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR - 2015) e Fundamentos de Ensino de Artes pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP – 2008); possui Licenciatura em Artes Visuais pela mesma Instituição (FAP – 2012) e em Letras, Português e Inglês, pelo Centro Universitário Campos de Andrade (UNIANDRADE – 2006); Filiando ao PPGCOM da UTP (Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens); e-mail: sergiobertovi@gmail.com

Também conhecida como "The Roaring Twenties", a Era do Jazz teve início com o fim da Primeira Guerra Mundial, período marcada por uma revolução nos costumes vigentes, em que, a ordem era mudar, subverter e criar novos conceitos. Sobretudo, os jovens resolveram viver intensamente, sob o ritmo do *jazz*, *glamour*, brilho, prazer, diversão, prosperidade, luxo, carros e, *champagne*.

Em grande parte, as artes foram as grandes transformadoras, advindo das vanguardas europeias, como se houvesse uma grande efervescência cultura. A sociedade frequentava o teatro e a ópera, bem como as mulheres copiavam as roupas e o estilo das atrizes mais famosas do cinema. O vestuário ficou mais ousado, com pernas e busto as amostras, assim como passaram a utilizar maquiagem, deixando de lado os espartilhos do século anterior (XIX). Boa parte do que vemos nos filmes de Wes Anderson fazem parte deste estilo, em destaque, das mulheres: lábios com tom carmim, olhos bem marcados, sobrancelhas delineadas e pele branca que acentua ainda mais os tons escuros da maquiagem; a silhueta era preferencialmente tubular, com vestidos mais curtos, leves e elegantes, deixando braços e costa à mostra; na cabeça os chapéus viraram um acessório diurno, se destacando o modelo "cloche", que era mais propício para cabelos mais curtos, no estilo "la garçonne", como eram chamados na época; a mulher sensual era considerada aquela com curvas, seios e quadris pequenos, porém com altura maior, destacando as pernas, junto com os cabelos curto, também seu pescoço e acessórios. O destaque ficou voltada para o estilista Coco Chanel, com cortes retos, capas, blazers, colares compridos, boinas e cabelos curtos, em especial, mulheres magras e altas, até hoje servindo de referência para as modelos de passarela, sobretudo.

Em 1929 ocorreu a maior queda da Bolsa de Valores de Nova Iorque, até então, conhecida como A Grande Depressão, marcada por falências, desemprego e que, de certo modo, enterrou aquelas referências de estilo, que ficou restrita as passarelas dos estilistas, e não mais as ruas e vitrines da "vida real". Então, as saias voltaram a crescer e o charme ficou para as costas aparente das mulheres, com cortes profundos. Contudo, voltou-se para atividades atléticas, ao ar livre e banhos de sol, colocando corpos mais avantajados e morenos do que na década anterior. Assim, o acessório que mais se destacava era os óculos escuros, com pouca maquiagem e pele bronzeada, bem como os seios maiores voltaram a se destacar. Com a chegada da Segunda Guerra Mundial, a próxima década começa a valorizar uma linha mais militar, sais com cortes na lateral (para facilitar andar de bicicleta), e as mulheres passaram a não ser tão cobradas, mantendo um estilo mais simples, com pouca maquiagem, mas com aparência de forte, destemida, mostrando-se menos frágil e mais guerreira, com roupas e sapatos mais pesados e sérios. Com a falta de recursos, ou estes voltados para as tropas em conflitos, o vestuário precisou de reformulação, adaptação, com materiais alternativos e isso se estendeu ao longo da década de 1940. No entanto, foram os chapéus que se destacaram, surgindo vários modelos, grandes, com flores e véus, bem como de feltros ao estilo militar. Nesta época surgiu o termo "ready-to-wear", que eram roupas criada em série, práticas, modernas e prontas para usar.

Pode-se perceber que os filmes de Wes Anderson seguem seguramente estas 3 décadas, em especial, da Era do Jazz, considerando o vestuário feminino, porém com cores mais extravagantes.

Já o uso de longas barbas e bigodes elaborados, bem como óculos retrô e uma indumentária mais formal, o homem hipster segue uma tendência de fusão de temporalidades, no aspecto de vários itens de moda, geralmente consumista e nostálgico.

Fig. 1 - The Evolution of the Hipster[2]

O *hipster* de hoje pode ser considerado o *hippie* moderno, com seu estilo sofisticado, consciência ecológica e interesse por arte, literatura e novas tecnologias, que é como muitos são vistos normalmente, pelas pessoas comuns, uma pessoa extravagante, fora do normal, e não passa despercebido em qualquer lugar que vá. O infográfico (fig. 1) mostra a evolução do *hipster* do *Emo* de 2000 ao *Meta-Nerd* de 2009, com mudanças significativas com o passar dos anos, incorporando elementos contemporâneos, como a tecnologia, mesclados com nostálgicos (*retrô* ou *vintage*).

O *Emo* vem do termo *emotional hardcore*, um estilo de música da década de 1980 pertencente ao *punk rock* caracterizado pela musicalidade melódica, ou seja, um *punk* mais lento, sentimental, emotivo. Tem origem na palavra em inglês *emotion* ou *emotional*

[2] Paste Magazine: https://visual.ly/community/infographic/lifestyle/evolution-hipster

(emoção ou emocional). *Emo* também é uma cultura alternativa, um estilo de vida, que se propagou pelo Brasil e pelo Mundo.

Muitos adolescentes, em especial, ser tornaram seguidores dessa tendência, identificam-se com as características quase inconfundível. O que mais chama atenção seria a maneira que os adeptos desse estilo se vestem, uma versão mais moderna dos góticos europeus da década de 1970. Os *Emos* usam, geralmente, roupas pretas, podendo até utilizar uma peça ou outra de cor clara, coturnos pretos até os joelhos, lápis preto nos olhos, batom preto, cabelos bem tingidos de negro e franjas longas caídas no rosto, e todo o tipo de tatuagem e piercings pelos olhos, boca, língua, muitas vezes esmalte preto, inclusive nos rapazes.

Em oposição ou seguindo quase o mesmo estilo, surgiu o *emo colorido* que, basicamente, destacaram-se por utilizarem roupas coloridas, ao invés apenas as de cor preta, assim como os cabelos que ganharam mexas coloridas, uma espécie de evolução do estilo *gótico* do qual o *emo* originou.

No Brasil, o auge foi com o sucesso das bandas *Restart* e *Cine* que se vestiam neste estilo. Na época, em geral, os adolescentes eram a sua maioria, sendo que aquele período foi conhecido como a *Febre Teen*, pois acreditava-se que iria passar rapidamente, como aconteceu com o *emo*, e foi o que aconteceu de fato, a banda *Restart*, com seus fãs, por exemplo, manteve-se viva (em atividade) por menos de uma década, entre 2008 e 2015, já a banda *Cine* de 2007 à 2016, levando consigo praticamente todos os adeptos desse estilo *colorido*.

Aos poucos os *coloridos*, influenciados por bandas e uma nostalgia do *punk rock* e *hard core*, em especial, ganharam camisas xadrez por cima das camisetas (uma espécie de renascimento do estilo *grunge* dos anos de 1980 e 1990, porém agora misturados com o colorido dos cabelos, por exemplo), calças mais apertadas nos rapazes, ao mesmo tempo que o tênis no estilo *AllStar* foi sendo substituído, em alguns casos, por sapatos ou botas (nas garotas), ganhando ares mais *hipster* com as barbas e bigodes extravagantes ou exagerados (no caso dos rapazes e, porque não, nos homens bem sucedidos), agora invadindo as roupas de empresários e outras trabalhadores de classes mais altas, o que, em geral, não aconteceram com os outros estilos, pois aos poucos a camisa xadrez ganhou ternos de cores variadas ou jaquetas de couro, bem como acessórios sofisticados.

Essa tendência influenciou o comércio e os produtos, agitando também o mundo da moda e a publicidade, que aos poucos foi incorporando esse estilo também em suas propagandas, viralizando uma tendência de mercado que cresceu nas últimas décadas.

Pode-se encontrar desde motonetas com cores vibrantes ou tons pasteis, fugindo do tradicional preto, cinza ou branco, com variações para o vermelho, como também ocorre nos carros da atualidade, bem como bicicletas *retrô* (das décadas de 1970 e 1980), geralmente sem marchas ou poucas delas, longe do estilo *mountain bike* que ganhou adeptos nos últimos 20 anos.

Por conta das barbas, em geral, cumpridas, exageradas, bem como bigodes extravagantes, cabelos no estilo samurai (as vezes feito um coque, amarrado no topo da cabeça), também ressurgiu produtos de tratamento ou cuidados para os homens (barba, bigode, em especial), para mantê-los mais definidos e elegantes, assim como o retorno de óculos *retrô* ou *vintage*.

Tais tendências ainda estão em alta na moda e no dia a dia, com muitos adeptos que seguem esse estilo fortalecido pela mídia, que apontam homens que se vestem assim como os bem-sucedidos e de personalidade forte, e que não precisam cumprir regras tão engessadas com paletó e gravata, com em geral acontece com advogados, por exemplo. Ou seja, são homens que podem se vestir de maneira extravagante, e que para manter o visual ganham bem e têm mais liberdade de escolha.

Para Jon Savage (2009), o termo *hipster* era utilizado, na década de 1920, nos Estados Unidos da América, para designar homens brancos, de classe média e que apresentavam afinidades com o *jazz* e outros elementos da cultura negra.

De acordo com Edward Cumming (2015), uma matéria publicada no jornal britânico The Guardian, em 1990, revela que o *hipsterismo*, como foi chamado, remodelou-se (por assim dizer), através de uma classe trabalhadora que estava cansada dos altos custos de vida em New York, ocupando-se da região de Williamsburg, no Brooklyn, subúrbio da grande metrópole, ganhando uma nova forma, chamada pelos acadêmicos e opinião pública da época de movimento hipsturbanista (*hipsturbanism*), uma mistura de hipster com ocupação urbana. Porém, tal movimento não é só na questão estética ou de estilo, também envolve a questão cultural. O *hipster*, numa espécie de guerra por território urbano, vai além das aparências, tem um estilo de vida próprio, um desejo por destaques na área cultural, intelectual e artística, busca cores mais originais, tendências e se antecipa ao que seria *cool* ou *cult*.

Segundo Morwenna Ferrier (2014), o hipster incorpora uma subcultura de homens e mulheres, entre 20 e 30 anos, que prezam por um pensamento crítico e autônomo, por uma política mais liberal e progressista, bem como o consumo de manifestações artísticas independente, o chamado *indie*, além da moda *retrô* e/ou *vintage*.

Mark Greif (N+1, 2010), tenta pontuar ou conceituar o *hipster* da atualidade como

> o nome pelo qual chamaríamos o (...) consumidor rebelde. (...) figura cultural da pessoa que (...) compreende agora suas opções de consumo alinhadas a categorias do consumo de massa, mas ainda restrita em relação aos demais, tais como: a camiseta *vintage* certa, a comida do momento, compreendidas como uma forma de arte (...) para designar a pessoa que é um sábio escolhendo pequenas mudanças da distinção pelo consumo (N+1, 2010, p. 12)

Para o autor, há uma espécie de ambiguidade, entre seu comportamento de consumo, por um lado procura a valorização estética, buscando opções de mercado mais restritas (caras, como o estilo *vintage*), mas dialogando com objetos de consumo mais populares, como os eletrônicos, por exemplo, ainda que num estilo mais sofisticado.

O estilo *vintage*, que são produtos do mercado atual, em que possuem aparência de antigo, mas com cara de novo ou com nova roupagem, possuem valores estéticos bem curiosos, simbolizando algo novo com design antigo, ou seja, a busca pela nostalgia ou a supervalorização do passado (daquilo que não conhece ou não se viveu).

> O *hipster* assombra todas as ruas da cidade e cidades universitárias. Manifestando uma nostalgia por épocas que ele mesmo jamais viveu, esse arlequim contemporâneo se apropria do que há de mais ultrapassado no que diz respeito à moda (bigodes, shorts minúsculos) e quinquilharias (bicicletas de marcha única, toca-discos portáteis). (...) Ele cultiva a esquisitice e o constrangimento e passa por várias etapas de autoavaliação antes mesmo de tomar qualquer decisão. O *hipster* é um pesquisador das formas sociais, um estudioso do que é *cool* (...) escavando em busca daquilo que ainda não foi descoberto pelo público geral (WAMPOLE, 2012, p. 01).

Para a professora e pesquisadora Christy Wampole, o hipster é alvo fácil para piadas, que de certo modo cria um estereótipo de si mesmo, prevendo público e destaque nas multidões, como numa espécie de *costplay* do *kitsch* ou *vintage*.

Seguindo um estilo *hipster*, os homens, nos filmes de Wes Anderson, precisam estar elegantemente vestidos (fig. 2). Muitos deles costumam usar sapatos bem lustrados, gravata e camisa lisa (dependendo da combinação), quando o paletó é listrado ou xadrez (ou ao contrário, quando são lisos). Já as meias, que podem aparecer sem nenhum constrangimento quando o personagem senta, por exemplo, também devem combinar perfeitamente. Contudo, os acessórios precisam de um toque especial, *vintage* ou *retrô*: óculos, *bandana* ou chapéu, entre outros elementos, na lapela, por exemplo, ou mesmo um prendedor de gravata sofisticado e/ou esnobe.

Fig. 2 – Roupas e acessórios quase indispensáveis em personagens masculinos nos filmes de Wes Anderson

Fig. 3 – The Royal Tenenbaums, 2001, de Wes Anderson.

Nem todos os personagens de Wes são *hispters*, contudo, homens, mulheres e até animais podem ter esse estilo como parte de sua personalidade ou característica, por vezes combinados, em especial com o *vintage* e *retrô*, de pessoas sofisticadas, também podendo demonstrar intelectualidade ou poder. O casal Tenenbaum (Luke Wilson e Gwyneth Paltrow, fig. 3), por exemplo, seguiu essa tendência, e, por associação de ideias, permaneceram unidos inclusive por causa do estilo, como se isso comprovasse que tinham pensamentos, sentimentos e forma de viver iguais.

Em *Moonrise Kingdom* (2012), os pré-adolescentes protagonistas, são os que se destacam no estilo *hipster*, mesmo que mais sóbrio e numa paleta diferente (amarelo, verdes, ocre, entre outras cores), são nos acessórios e na nostalgia aventureira que eles ganham vida na obra do cineasta, em especial com a garota (protagonizado pela atriz Kara Hauward).

A animação mais conhecida de Wes Anderson, *Fantastic Mr. Fox* (2009), os personagens que em sua maioria vivem o papel de animais, também se aproximam do estilo hipster, mesmo com limitações dos pelos (sem barbas, bigodes e cabelos), em especial o casal de raposas (fig. 4), que são os protagonistas da história, seguem essa tendência.

Fig. 4 – Fantastic Mr. Fox, 2009, de Wes Anderson.

Portanto, Wes Anderson dá um destaque singular aos seus personagens, são excêntricos, querem demonstra que sendo *hipsters*, eles são intelectuais, bem-sucedidos, que se preocupam com o que vestem, assim como se preocupam com aquilo que ingerem, seja comida ou ideias, são coloridos como a vida e as coisas alegres. Não só representam um estilo de vida, mas também querem demonstrar que são importantes, destacam-se das pessoas comuns, destas que não podem se vestir de maneira mais sofisticada, nem podem ter acesso ao mundo *retrô* e *vintage*, que é mais caro, para poucos, pois são produtos fora de linha, personalizados, especiais, feitos para a elite. Nas entrelinhas, o cineasta procura representar que seus filmes são forjados não para ser mais um produto (mais um filme), comum, mas sim que são obras de arte, bem pensados, planejados, sofisticados, que merecem destaque, que possuem conteúdo, embora divirta e seja entretenimento, também provoca reflexão.

REFERÊNCIA

BROYARD, Anatole. A Portrait Of The Hipster. In: *Beat Down to Your Soul:* What Was the Beat Generation? Penguin Books: New York, 2001, p. 42-49. Disponível em: <http://karakorak.blogspot.com/2010/11/portrait-of-hipster-by-anatole-broyard.html>. Acesso em: 02 junho 2018.

CUMMING, Edward. Can hipsters save the world? In: *The Guardian*, 8 de março de 2015. Disponível em: <http://www.theguardian.com/uk-news/2015/mar/08/can-hipsters-save-the-world>. Acessado em: 03 junho 2018.

FERRIER, Morwenna. The end of the hipsters: how flat caps and beards stopped being so cool. In: *The Guardian*, 21 de junho de 2014. Disponível em: <http://www.theguardian.com/fashion/2014/jun/22/end-of-the-hipster-flat-caps-and-beards>. Acesso em: 03 junho 2018.

N+1 Foundation (Various Authors). *What Was The Hipster?* A Sociological Investigation. N+1 Foundation: New York, 2010.

SAVAGE, Jon. *A criação da juventude*: como o conceito de *teenage* revolucionou o século 20. São Paulo: Rocco, 2009.

WAMPOLE, Christie. *Como viver sem ironia?* Disponível em: <http://www.revistaserrote.com.br/2013/01/como-viver-sem-ironiapor-christy-wampole/>. Acesso em: 03 junho 2018.

A IMPORTÂNCIA DA COMUNICAÇÃO INCLUSIVA NA EDUCAÇÃO

HOLLEBEN, Vitor Hugo Von[1]

RESUMO: O primeiro contato da criança com o mundo da aprendizagem formal, geralmente acontece dentro da escola. É neste ambiente que o indivíduo começa a desenvolver sua habilidade de comunicação e interação com o mundo à sua volta. A escola é legitimamente o local para se construir com a criança a compreensão da inclusão e de celebração da diversidade, preparando-a para bom convívio e participação social. Partindo deste princípio, esta apresentação busca fazer uma reflexão sobre o papel do audiovisual nessa fase da vida e nesse ambiente específico da escola, levando em conta as diferentes perspectivas de mundo, inclusive das pessoas que possuem diversidades funcionais, e que precisam, assim como todas as demais, participar na construção da nossa sociedade. As pessoas com diversidade funcional continuam sendo estigmatizadas pelo padrão de normalidade construído socialmente, tratadas com preconceito e discriminação. No contexto atual, com as novas tecnologias, e as novas discussões acerca da valorização da diversidade em todos os sentidos, essas categorias sociais vêm ganhando visibilidade, e diante disso, é importante pensar novas maneiras de trabalhar com a linguagem educativa. Uma abordagem possível seria ampliar as perspectivas da inclusão, em seu aspecto formal e legal, ou seja,para além da "adaptabilidade", pensá-la na perspectiva da "criatividade", da incorporação das comunicações inclusivas na escola, através da ferramenta audiovisual, desde a educação infantil.

PALAVAS-CHAVE: Inclusão; Educação; Audiovisual.

A IMPORTÂNCIA DA COMUNICAÇÃO INCLUSIVA NA EDUCAÇÃO

> Vocês já ouviram como, por meio das palavras transmitidas pelos sinais feitos com os dedos de uma outra pessoa, um raio de luz de outra alma tocou a escuridão da minha mente e eu me encontrei, encontrei o mundo, encontrei a Deus. Isso porque minha professora ouviu falar de mim e atravessou a escuridão, a prisão silenciosa que me envolvia e agora sou capaz de trabalhar para mim e para os outros. (KELLER.H. O discurso de Helen Keller na Convenção Internacional de 1925 Cedar Point, Ohio, EUA 30 de junho de 1925)

Helen Keller nasceu em 1880, em Alabama, EUA. Aos dois anos de idade, uma febre a deixou cega e surda, envolvendo-a no que ela mesmo chamou de uma profunda escuridão. Podemos acompanhar sua história dramatizada em diversas peças ou filmes como por exemplo "O Milagre de Anne Sullivan" (The MiracleWorker, 1962, EUA) e também através de suas próprias palavras em sua autobiografia "A História da Minha Vida" (The StoryofMy Life, 1902, EUA).

A intrigante história da pensadora e a relação entre ela e sua professora Anne Sullivan, que a ensinou a se comunicar, é singularmente inspiradora. A persistência de Anne na tentativa de

1 Acadêmico do 7º Período do Curso de Cinema e Vídeo, UNESPAR, vitorholleben@gmail.com.

de iluminar a escuridão da mente de Helen, mesmo com os obstáculos, bem como, a interferência negativa dos próprios pais de Helen, as recaídas e os atritos entre aluna e professora, foi a única coisa que permaneceu viva e possibilitou que Helen encontrasse sua liberdade. Tal encontro rendeu frutos inquesntionáveis para o mundo, quando Helen deixa como legado mais de dez publicações e o título de primeira pessoa com surdo-cegueira a conquistar um bacharelado.

Essa história mostra como a perseverança e a valorização do indivíduo através da educação podem ser transformadoras e põe em evidência a inversão de valores que ainda é comum em nossa sociedade ao estigmatizar as pessoas consideradas deficientes como defeituosas, sendo que a própria sociedade, ao julgar tais pessoas inadequadas, é que se torna deficitária.

CONTEXTO HISTÓRICO: o papel social da pessoa deficiente ao longo do tempo

Aranha (2001), ao traçar a trajetória histórica do processo de inclusão, hoje transformado em 'modismo' em que a própria expressão inclusão é muitas vezes usada inadvertidamente e sem significação social, adverte que

> (...) não se pode ignorar o longo e importante processo histórico que a produziu, configurado numa luta constante de diferentes minorias, na busca de defesa e garantia de seus direitos enquanto seres humanos e cidadãos. Ignorar tal processo implica na perda de compreensão de seu sentido e significado. (ARANHA, 2001, p.160)

A autora demonstra em sua análise, como certos paradigmas na relação entre sociedade e pessoa deficiente se estabeleceram com o passar do tempo, os quais fazemos a seguir uma breve síntese.

Dados históricos revelam que inicialmente a parcela da população considerada deficiente era tradada como inválida pois se via inadequada para a demanda social imposta pelo estilo de vida das civilizações, que inclui a produtividade, capacidade militar, etc.

Após o cristianismo, o tratamento dado variou. Em um primeiro momento, era de caráter caridoso, há trechos da bíblia que referenciam o cego e o leproso, por exemplo, como pedintes e rejeitados. Também havia uma visão mais condenatória que caracterizava-os como castigados por Deus, ou possuídos, demoníacos. Na fase da Inquisição, chega-se à caça e ao extermínio dessa população com base em tais crenças.

Ao final da Idade Média, acontece o desenvolvimento dos paradigmas a partir de uma perspectiva nova em relação a essa parcela da população, advindas após a Revolução Burguesa e a insipiente medicina. A deficiência passa a ser observada com um caráter mais complexo, pois além dos novos tratamentos que foram surgindo, outros aspectos tomaram importância, como a questão mercadológica, que veio com o capitalismo comercial. A desigualdade era legitimada pela classe dominante, a educação começa a ser oferecida pelo Estado para o preparo de mão de obra, e a visão organicista toma força, buscando identificar causas ambientais para a deficiência. Iniciam-se aí, as tentativas de institucionalização total e busca de estratégias de

ensino.

Assim é nesse período que se constitui o **Paradigma da Institucionalização** que significa a criação de instituições de manutenção para confinamento de pessoas deficientes, segregadas da sociedade e totalmente dependentes. A vida enclausurada e formalmente administrada afasta de tal modo o indivíduo do seu entorno social que se torna um estilo de vida irreversível, infantilizando e produzindo consequências psíquicas graves nos sujeitos. Tal relação da sociedade com o indivíduo portador de deficiência foi duramente criticada, principalmente por condenar a pessoa com deficiência à um lugar sombrio às margens da sociedade.

A pressão contrária à institucionalização vinha de muitos lugares de interesse, como do Estado por exemplo, que tinha cada vez mais dificuldades de custear a população institucionalizada. Em função disso, novas maneiras de lidar com a deficiência foram surgindo, pautadas principalmente pela ideologia de normalização e objetivando a integração da pessoa na vida em sociedade.

A partir dessa nova relação de normalidade e da crítica à institucionalização que se configura o **Paradigma de Serviços** com a criação de serviços no sentido de providenciar às pessoas com deficiência ferramentas que seriam utilizadas para aproximá-las o máximo possível da existência taxada de normal.

Muitos problemas resultantes da desinstitucionalização em massa foram identificados nessa época, que iam desde a inexperiência dos sujeitos com deficiência frente à uma vida 'normal' chegando à problematização do desemprego dos prestadores de serviço das instituições. Desse modo, surgiram organizações de transição, que eram ambientes mais protegidos do que a sociedade externa, porém com menos teor de dependência como a instituição típica. Tais organizações visavam preparar o sujeito para que ele vivesse o mais próximo do normal quanto possível.

Essa abordagem que localizava no **sujeito** o alvo de mudança, passou a sofrer críticas vindas das próprias pessoas com deficiência e também da comunidade científica. A tentativa de normalizar as pessoas resultava em uma relação de expectativa/realidade frustrante, simplesmente porque quase nunca se alcançava um funcionamento e/ou aparência semelhante ao da pessoa não deficiente, "como se ser diferente fosse razão para decretar a menor valia enquanto ser humano e social." (ARANHA, 2001, p.169).

A partir da defesa dessa ideia, desenvolve-se o **Paradigma de Suporte** que pressupõe que a sociedade deve oferecer não somente ferramentas necessárias para as pessoas deficientes, mas também condições que possibilitem às elas terem acesso a todos os recursos disponíveis aos demais cidadãos, localizando assim na sociedade e no sujeito o alvo de mudança. A inclusão nesse sentido, passa a ser compreendida como um processo que não envolve somente as pessoas com deficiência, mas a todos os cidadãos enquanto sociedade.

SOCIEDADE DEFICIENTE: O discurso da deficiência e a construção imagética do sujeito

Colin Barns, sociólogo de inspiração marxista, estudioso do tema, militante da causa e um dos fundadores do modelo social da deficiência, em que inaugura uma nova concepção teórica e política sobre os estudos sobre deficiência, no qual tem autoridade não só teórica como existencial por ser cadeirante, em uma entrevista concedida para Débora Diniz da revista SER Social Brasília, ao discutir sobre políticas sociais nessa área observa que de forma geral, ou seja, em sentido amplo "as pessoas deficientes são qualquer pessoa e todas as pessoas. Todas as pessoas são, potencialmente, pessoas deficientes porque o impedimento é uma constante humana. As maiores causas dos impedimentos são criadas socialmente." (BARNS, apud, DINIZ, 2013, p.238)

Barns, na entrevista citada, problematiza o modelo biopsicossocial proposto pelo IFC (Classificação Internacional de Funcionalidade, Deficiência e Saúde) da OMS (Organização Mundial da Saúde) que em sua primeira versão, de 1980, focaliza a questão da deficiência e do impedimento no sujeito. Em nova versão, que foi oficializada em 2001 após a OMS acarretar à algumas críticas, adota o modelo biopsicossocial, que como o nome sugere, carrega a visão biológica como antecedente da questão política para resolver o problema da inclusão.

Esse tipo de situação expõe a inversão de valores que acontece na sociedade normativa, em que o sujeito é apontado como intrínseco à sua condição, sendo responsabilizado em adaptar-se ao mundo ao seu redor, feito para a maioria, considerada padrão. Essas questões demonstram como é naturalizada a visão que determina a pessoa deficiente como inadequada, sendo que a condição de deficiente é imposta pela sociedade, assim como acontece com outros corpos e experiências de vida que não se encaixam ao padrão de normalidade.

Nessa perspectiva de reflexão, as considerações de Skliar (2000) são pertinentes à discussão aqui desenvolvida, pois, para o autor a deficiência não é uma questão biológica e sim uma retórica cultural.

> Para que nossa questão seja discutida, é necessário inverter aquilo que foi construído como regime da verdade: é necessário compreender o *discurso da deficiência*, para logo revelar que o objeto desse discurso não é a pessoa que está em uma cadeira de rodas ou que usa um aparelho auditivo, se não os processos sociais, históricos, econômicos e culturais que regulam e controlam a forma acerca de como são pensados e inventados os corpos e as mentes dos outros. (SKLIAR, 2000, p. 156)

Isso ocorre por conta de estratégias de controle e regulação da alteridade, como aponta o autor. A alteridade "resulta de uma produção histórica e linguística, da invenção desse outro que não somos, em aparência, nós mesmos, porém que utilizamos para ser nós mesmos" (SKLIAR, 2000, p.157). A partir dessa relação, abrem-se portas para o exercício sistematizado de exclusão, em favor do bem estar da normalidade e da ordem.

De acordo com os escritos de Faleiros, a própria ordenação jurídica e o exercício da lei estão sujeitos à uma interpretação, e ao lugar que ocupa aquele que realiza essa interpretação, e assim, acaba servindo como ferramenta de manutenção e controle da ordem estabelecida que necessita da estruturalização da exclusão para sustentar no poder os sujeitos dominantes, no caso, homens, brancos, heterossexuais, ricos e sem impedimentos funcionais.

> A diferença se afirma na conquista da identidade, contra o projeto do *outro* (dominador) para subordinar esses grupos aos interesses hegemônicos, tornando-os inferiorizados diante de si mesmos. Ser estranho a si mesmo é resultado e condição para a dominação que se articula ideológica e politicamente através do enfraquecimento das coletividades, de inferiorização, da repressão dirigida, do divisionismo para que deixem de questionar a ordem hegemônica e até passando-se a identificar com ela, como tem acontecido com o índio, a mulher, o menor, o homossexual. (FALEIROS, APUD SKLIAR, 2000, p.160)

Esse jogo de construções é cruel para essa parcela da população que se vê estranha a si mesma por não integrar o grupo dominante cresça e se desenvolva em não conformidade com sua própria imagem e significado social, interferindo na construção de uma auto imagem corrompida, inferiorizada. Aí entra um aspecto muito importante para essa formação discursiva excludente, que é a própria cultura audiovisual.

As diferentes manifestações artísticas que fazem parte de uma cultura, como artes plásticas ou música, também fazem parte da fórmula, porém o recorte audiovisual se dá por ser uma linguagem de potência social, influenciadora e massificadora, principalmente no contexto atual da civilização. No caso da deficiência visual, até mesmo quando analisamos mais profundamente o que é conhecido por "cultura visual" (termo que exclui em sua essência as pessoas cegas), muito difundido para caracterizar o tempo em que vivemos, a conclusão é de que a própria terminologia integra parte desse discurso da deficiência.

CONTEÚDO E FORMA: O audiovisual como objeto de identificação do sujeito.

Dentro dessa construção do discurso da deficiência, o papel do audiovisual é determinante, pois os estigmas atravessam as representações e consolidam mais fortemente a opressão do discurso normativo. Isso acontece em camadas diferentes, tanto no conteúdo quanto na forma.

No âmbito do conteúdo, podemos observar que a representação das pessoas deficientes nas telas, tanto no cinema quanto na televisão, é rasa e não se distancia tanto da relação mais primitiva entre sociedade e pessoa deficiente que foi exposta no início do texto (invalidez, rejeição, piedade, isolamento) com a presença também do teor cômico.

De acordo com os estudos Faria & Casotti (2014), existem algumas possibilidades de representação estereotipada das pessoas com deficiência na mídia *mainstream*. São elas:

1. Seres patéticos, dignos de pena e por vezes, tragicômicos;
2. Seres sinistros, vingativos ou marcados pelo mal;
3. Indivíduos de grande bravura diante da tragédia de suas vidas;
4. Criaturas que não deveriam ter sobrevivido e estariam melhor mortas;
5. Um peso morto, um indivíduo que é incapaz de interagir com seus benfeitores para o proveito de ambos.

Em sua maioria, são visões unilaterais que representam o sujeito apenas através do seu impedimento e as dificuldades e superações que ele gera individualmente, sem muito focar nos aspectos determinados socialmente como status social, violência, barreiras arquitetônicas e comunicacionais, etc. Ou seja, são personagens rasos e não condizentes com a verdadeira vivência das pessoas com deficiência, que é plural e diversificada.

No âmbito da forma, apesar da existência de exigências legais para promover a inclusão, tal processo não é o observado na prática. Nesse âmbito devemos levar em consideração as deficiências que interferem diretamente a recepção do produto audiovisual, áudio para os surdos e visual para os cegos.

No caso dos indivíduos cegos, a acessibilidade se dá pelo recurso da **audiodescrição**, uma narração integrada ao som original da obra audiovisual, contendo descrição de elementos visuais e qualquer informação adicional que seja relevante para melhor compreensão da mesma. É obrigatória a exibição na programação de TV aberta de pelo menos duas horas de conteúdo com audiodescrição, ou seja, um intervalo relativamente pequeno de conteúdo acessível. Fora isso, poucas pessoas que fazem uso desse recurso têm largo poder aquisitivo, o que dificulta o acesso total à tecnologia necessária para garantir a acessibilidade. No cinema, são raros os filmes que produzem a audiodescrição como parte da obra audiovisual, e quando produzem, não encontram cinemas que possuem tal tecnologia e até mesmo disposição para fazer exibições acessíveis.

Segundo Machado (2011) a audiodescrição formal surge no final da década de 1970, nos Estados Unidos, porém no Brasil, teve sua primeira aparição no festival *Assim Vivemos*, em 2003, ou seja, é uma iniciativa muito recente, que ainda precisa de um forte incentivo social e econômico para sua total disseminação.

No caso da população surda ou ensurdecida, a acessibilidade se dá pela janela de tradução para LIBRAS *(Língua Brasileira de Sinais)* e legenda oculta ou LSE *(Legenda para surdos e ensurdecidos)*. No caso da janela de tradução em LIBRAS, existe um modelo a ser seguido de acordo com regras estabelecidas pela ABNT – NBR 15290, que configura a tradução dentro de uma janela à esquerda da tela, com um nítido contraste entre o fundo e o intérprete, que não comprometa a visão do conteúdo ou vice-versa. Tal recurso tem como premissa promover a inclusão da população surda nos meios de comunicação, porém, na prática, não há presença

efetiva dessa janela de tradução, a não ser em ocasiões pontuais como propaganda política ou transmissão de eventos com essa temática.

Aqui podemos pontuar algumas dificuldades, como por exemplo, a perspectiva de que para um indivíduo ouvinte, ter uma janela no canto da tela com um intérprete realizando a tradução para LIBRAS atrapalha e/ou interfere a compreensão e consumo do conteúdo. Tanto no cinema quanto na televisão isso se torna um obstáculo para a inclusão, pois reforça a separação do consumidor surdo e não-surdo.

Outro recurso utilizado é a LSE, que se trata de uma legenda que contém diálogos e transcrição de efeitos sonoros, trilha sonora e qualquer som da obra audiovisual. Essa legenda torna-se mais "cômoda" aos olhos dos ouvintes, e realmente colabora para a compreensão da obra por parte do público surdo, porém não é o suficiente, visto que muitos surdos se comunicam apenas pela LIBRAS, não tendo domínio sobre a Língua Portuguesa escrita.
Desse modo, percebemos que existe a necessidade da transmissão em LIBRAS para garantir a acessibilidade porém não existe o estímulo por parte da população ouvinte.

Concluímos então, que poucos filmes e obras televisivas tem essas opções de acessibilidade, e isso envolve também questões estruturais e de mercado, que contém problemáticas relacionadas à escassez de serviços, o que leva ao monopólio e aos obstáculos financeiros por parte das produtoras, e obstáculos mais complexos que envolvem o público não deficiente. Quando pensamos em realizadores com deficiência, os exemplos são ainda mais escassos. Há uma falta de estímulo e representatividade nas produções audiovisuais, e dentre as consequências desse processo está o desinteresse das pessoas em questão pela arte e pela cultura.

A participação das pessoas com esses impedimentos comunicacionais na sociedade e nos meios de comunicação será total e garantida apenas quando fruto de um intenso trabalho de conscientização das massas, apontando a existência e relevância desses indivíduos. Essa luta já existe há tempos e continuará existindo, e encontra principal força dentro de um ambiente específico: o ambiente escolar.

AMBIENTE ESCOLAR: A necessidade da visão plural nas práticas pedagógicas

A inclusão deve acontecer dentro do ambiente escolar enquanto processo de construção, e paralelamente, de desconstrução. Construção no caráter de cultivar novas experiências para a comunidade escolar como um todo, ampliando a visão de mundo e incluindo todas as formas de existência na aprendizagem, e desconstrução no caráter de quebrar padrões e noções pré-estabelecidos e difundidos que estão mergulhados no discurso da deficiência.

De acordo com a Política Nacional de Educação Especial na Perspectiva da Educação Inclusiva, esse processo inicia na educação infantil, etapa em que o lúdico, as formas

diferenciadas de comunicação e a riqueza de estímulos favorecem as relações interpessoais, o respeito e a valorização da criança. É necessário a naturalização das diferenças, para que o processo de convivência dentro da escola seja igualitário, podendo assim estender-se para a vida adulta quando a criança se desenvolver.

No âmbito educacional, desde a Declaração de Salamanca de 1994[2], houve sem dúvida, muitos avanços, entretanto, ainda há muito por fazer, principalmente em relação à inclusão na educação, naquilo que dispõe o próprio documento, quando afirma que

> (...) o princípio fundamental da escola inclusiva é o de que todas as crianças deveriam aprender juntas, independentemente de quaisquer dificuldades ou diferenças que possam ter. As escolas inclusivas devem reconhecer e responder às diversas necessidades de seus alunos, acomodando tanto estilos como ritmos diferentes de aprendizagem e assegurando uma educação de qualidade a todos através de currículo apropriado, modificações organizacionais, estratégias de ensino, uso de recursos e parceiras com a comunidade (…) Dentro das escolas inclusivas, as crianças com necessidades educacionais especiais deveriam receber qualquer apoio extra que possam precisar, para que se lhes assegure uma educação efetiva (…) (DECLARAÇÃO DE SALAMANCA, 1994.)

Nesse aspecto, é necessário não esquecer que estamos vivemos tempos sombrios. As perspectivas de uma eleição presidencial daqui a poucos dias pode por abaixo todos esses anos de estudos, pesquisas, discussões e a luta de educadores, cientistas sociais e integrantes dos inúmeros movimentos sociais que existem em nosso país e que militam em favor da garantia de direitos das pessoas diferentes, em todos os seus aspectos, como as diferenças de classe, cor, raça, etnia, gênero, orientação sexual, idade, diversidade funcional, etc.

Jairo Marques (2018), militante da causa, em recente texto que escreve para o Jornal A Folha de São Paulo, adverte sobre essa onda de conservadorismo que assola o país, quando descreve o ressurgimento no Congresso Nacional e no âmbito do governo federal, discussões para que o Brasil volte a adotar o modelo de escolas especiais exclusivas para crianças com deficiência, sobretudo aquelas com comprometimento cognitivos severos.

Para o escritor, o mais brutal nesse pensamento da escola que aparta é não enxergar os ranços, o atraso e os prejuízos que a escola especial trouxe para diversas gerações de pessoas com deficiência - guardados os devidos méritos pela assistência oferecida no passado, conforme afirma

> (...) O isolamento faz perpetuar o pensamento da invisibilidade da vida em sociedade, cria estigmas, medos, asco de reações desconhecidas. Criança não precisa de gueto, criança precisa mergulhar por mares de pluralidades para encontrar-se como indivíduo. (MARQUES, 2018)

[2] Documento elaborado na Conferência Mundial sobre Educação Especial, em Salamanca, na Espanha, em 1994, com o objetivo de fornecer diretrizes básicas para a formulação e reforma de políticas e sistemas educacionais de acordo com o movimento de inclusão social. É considerada um dos principais documentos mundiais que visam a inclusão social, ao lado da Convenção de Direitos da Criança (1988) e da Declaração sobre Educação para Todos de 1990. Ela é o resultado de uma tendência mundial que consolidou a educação inclusiva, e cuja origem tem sido atribuída aos movimentos de direitos humanos e de desinstitucionalização manicomial que surgiram a partir das décadas de 60 e 70.

REFERÊNCIAS

ARANHA, Maria Salete Fábio. **Paradigmas da relação da sociedade com as pessoas com deficiência**. Revista do Ministério Público do Trabalho, Brasília, n. 21, p. 160-173, mar./, 2001

AZEVEDO, José Clóvis de. **Utopia e Democracia na educação cidadã.** Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2000.

DINIZ, Débora. **Deficiência e Políticas Sociais – entrevista com Colin Barnes**. Revista SER Social. Brasília, v. 15, n. 32, p. 237-251, jan./jun., 2013

FALEIROS, Vicente de Paula (s/d) *Liberdade e igualdade numa sociedade plural*. Em: Bastos, Vânia L.; Costa, Tânia M. (org.) **Constituinte: questões polêmicas**. Cadernos CEAC/UNB, ano 1, n. 2.

FARIA, M. D. de. CASOTTI, L. M**. Representações e estereótipos das pessoas com deficiência como consumidoras: o drama dos personagens com deficiência em telenovelas brasileiras,** 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-92302014000300003>. Acesso em: 22 set. 2018.

GRUPO DE TRABALHO DA POLÍTICA NACIONAL DE EDUCAÇÃO ESPECIAL. Política Nacional de educação especial na perspectiva da educação inclusiva. Brasília, 2008

KELLER. H. **O discurso de Helen Keller na Convenção Internacional de 1925**.Cedar Point, Ohio, EUA 30 de junho de 1925. http://www.lionsclubs.org/PO/who-we-are/mission-and-history/helen-keller.php. Acesso em 18.10.2018.

MACHADO, F. O. **Audiodescrição na Televisão Digital Brasileira: Embasamento Teórico para uma Política Pública para a Inclusão Social de Pessoas com Deficiência Visual**. In: IV Encontro de Direitos Humanos da UNESP, 2010, Marília. IV Encontro de Direitos Humanos da UNESP, v. 1. p. 1-12. 2010

MARQUES, Jairo. **Um não à escola que aparta**. Jornal A Folha de São Paulo, Caderno Cotidiano - B3. São Paulo, 2018.

MENEZES, Ebenezer Takuno de; SANTOS, Thais Helena dos. **Verbete Declaração de Salamanca.** Dicionário Interativo da Educação Brasileira - Educabrasil. São Paulo: Midiamix, 2001. Disponível em: <http://www.educabrasil.com.br/declaracao-de-salamanca/>. Acesso em: 22 de out. 2018.

SKLIAR, C. B. SOUZA, R.M. Considerações *sobre as diferenças: caminhos para se (re) pensar a educação*. In: AZEVEDO, José Clóvis de. **Utopia e Democracia na educação cidadã.** Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2000.

DO TEATRO FILMADO AO TEATRO CINEMATOGRÁFICO: UMA ANÁLISE BAZINIANA DA OBRA DE INGMAR BERGMAN

OLIVO, Gabriella[1]

RESUMO: O objetivo desta monografia é analisar a obra cinematográfica de Ingmar Bergman a partir do ponto de vista exposto por André Bazin no artigo *O Teatro e o Cinema*, de 1951. A partir da divisão da obra do diretor sueco em períodos distintos, examina-se como as reminiscências do trabalho de Bergman com o teatro são presentes em sua obra e se adequam a três conceitos trazidos pelo texto de Bazin: o Teatro Filmado, o Teatro Cinematográfico e o Metateatro. Ao Teatro Filmado é dedicado o primeiro capítulo, construído a partir da análise da fase embrionária da carreira de Bergman, marcada pela influência teatral mais direta e imprudente. O segundo capítulo, intitulado O Teatro Cinematográfico, contempla um cinema já edificado, munido de uma notável intensificação da capacidade de manipulação de sua *mise-en-scène* teatral. Terceiro e último capítulo, O Metateatro, se debruça sobre o seu epílogo, no qual se perde o pudor com a filmagem do palco e a influência teatral passa a ser o próprio tema das obras. O texto apresentado em simpósio, e aqui publicado, se trata de um excerto do segundo capítulo da pesquisa integral, intitulado "Da ontologia à psicologia" cujo tema central é a aproximação das obras ao realismo baziniano e ao teatro de August Strindberg, características que irão levar o cinema de Bergman a habitar a fronteira entre o realismo e a abstração, contexto no qual ele efetivará o Teatro Cinematográfico.

PALAVAS-CHAVE: Ingmar Bergman; André Bazin; Teatro; Cinema; Mise-en-scène.

INTRODUÇÃO

Motivado pela tendência demonstrada pelo cinema do pós-guerra a adaptações literárias e teatrais, em 1951, André Bazin publicaria o artigo *O Teatro e o Cinema*, uma tentativa de elucidação e posterior defesa ao conceito de teatro filmado. O crítico disserta longamente sobre cada uma das artes e conclui que o teatro, suposta arte da oposição, acode o cinema e o cinema, suposta arte da identificação, salvará o teatro. Termina com um ideal: o do *teatro cinematográfico*, uma revolução na *mise-en-scène* do cinema que, sem deixar de ser fiel ao espírito teatral, lhe ofereceria estruturas novas de acordo com o gosto moderno, ou seja, o cinema não seria só uma forma teatral complementar, mas a possibilidade de realizar a *mise-en-scène* contemporânea (BAZIN, 1951).

Apesar de não figurar entre as referências de Bazin, Ingmar Bergman, pela sua trajetória de migração do teatro ao cinema, poderia ser facilmente comparado a alguns dos cineastas analisados por Bazin, como Jean Cocteau e Orson Welles. A despeito da falta de reconhecimento internacional, Bergman já possuía uma carreira prolífica e dirigia seu décimo filme, *Juventude* (*Sommarlek,* 1951). O importante para essa análise, no entanto, é, àquela altura, seu sucesso muito mais evidente no teatro sueco.

O livro de memórias, *Lanterna Mágica* (1987), e as inúmeras entrevistas a respeito do tema, permitem entrever que a relação de Bergman com o teatro, diferente do comumente pensado, não era puramente complementar à sua atuação no cinema. Ao contrário, o diretor

1 Graduada em Cinema e Vídeo, FAP-UNESPAR, gabriellaolivodealmeida@gmail.com.

filme, *Juventude* (*Sommarlek,* 1951). O importante para essa análise, no entanto, é, àquela altura, seu sucesso muito mais evidente no teatro sueco.

O livro de memórias, *Lanterna Mágica* (1987), e as inúmeras entrevistas a respeito do tema, permitem entrever que a relação de Bergman com o teatro, diferente do comumente pensado, não era puramente complementar à sua atuação no cinema. Ao contrário, o diretor costuma deixar claro o quanto, para si, o cinema era secundário.

Ao empreender um movimento de retorno às críticas e teorias clássicas a respeito de um tema há muito esgotado e silenciado, este texto, em suma, recuperará a perspectiva baziniana acerca do teatro e do cinema a fim de sugerir uma nova abordagem sobre a obra de Ingmar Bergman. Separando sua extensa obra em fases distintas, parti do conceito de teatro filmado até a efetivação do ideal de teatro cinematográfico, tema do excerto aqui apresentado. Antes de iniciar a leitura é também importante que o leitor compreenda que não se pretende analisar o cinema pela perspectiva teatral e sim, analisar a influência teatral no cinema a partir de uma perspectiva prevalentemente cinematográfica.

O TEATRO-CINEMATOGRÁFICO: DA ONTOLOGIA À PSICOLOGIA[2]

Se Bergman passou os anos de 1940 aprendendo o ofício de cineasta, e os anos 1950 aplicando o aprendizado a formas narrativas familiares, a partir da década seguinte, inaugurada com *A Fonte da Donzela*, o diretor inicia uma fase mais estável e rigorosa, passando por um processo de "purificação de seu cinema e de renúncia radical de tudo aquilo que, até ali, o tinha suscitado e sustentado ao mesmo tempo" (ASSAYAS, 1990, p.84). Mais do que acrescentar respostas, Bergman se interessa pelo conhecimento da construção do ser em suas relações, divergências e especificidades (MESQUITA, 2006, p.99).

A fim de assimilar os significados dessa mudança na narrativa e *mise-en-scène* do diretor, é vantajoso dispensar um momento para a compreensão da influência que o controverso dramaturgo sueco August Strindberg, uma das figuras centrais da supracitada crise do drama moderno, exerceu largamente na obra do diretor. De fato, entre a televisão, o rádio e o palco, Bergman foi responsável por um total de 28 encenações das peças de Strindberg, a quem chamaria de sua "companhia ao longo da vida".

Longe de sutis, as semelhanças irrefutáveis entre ambos os artistas logo revelam-se: Strindberg é o pioneiro da "dramaturgia do eu" e do monodrama, e seu trabalho enraiza-se no solo da autobiografia. Porém, além da temática, ainda mais cara e reveladora a esta análise

[2] O texto aqui apresentado é parte integrante de uma extensa pesquisa realizada como monografia de conclusão de curso no ano de 2018.

é a compreensão das recorrências formais de Strindberg na estruturação da obra de Bergman, compartilhando a busca por retratar a psique humana.

> ... sua função (a de Strindberg) no drama genuíno consiste em destacar, da estática do mundo interno e externo, permanentes em si mesmos, o curso puramente dialético e dinâmico dos eventos, criando assim o espaço absoluto exigido pela reprodução exclusiva do fato intersubjetivo. Mas aqui a obra baseia-se não na unidade da ação, mas na do ego de sua personagem principal. A unidade da ação torna-se inessencial, se não até mesmo um obstáculo para a representação do desenvolvimento psíquico. A continuidade sem lacunas da ação não representa nenhuma necessidade, nem a unidade de tempo e a de lugar são correlatas da unidade do eu. (SZONDI, 1965, p.56)

A dramaturgia da subjetividade, segundo Peter Szondi, leva à substituição da unidade da ação, pela unidade do eu. Strindberg concentra-se em seu protagonista, restringindo-se a ele - no monodrama - ou apreendendo os outros a partir de sua perspectiva - na dramaturgia do eu. O monólogo perde o caráter excepcional possuído no drama (que não pode se efetivar dado o modelo do dramaturgo), e passa a ser o elemento formal de entrada no interior psíquico das personagens. Por fim, “ao dramaturgo da subjetividade importa, em primeiro lugar, isolar e intensificar seu personagem central, que na maioria das vezes incorpora o próprio autor”.

Ao referir-se às obras do início dos anos 50, Jean-Luc Godard admirara a liberdade e frescor do cinema de Bergman, um “cineasta do instante”. No entanto, foi visto que o final da década será marcado pela transformação em seus métodos de trabalho, com o cessar das experimentações cinematográficas e início da devoção à “uma espécie de drama ontológico mesclado à uma autobiografia ficcionalizada” (GODARD, apud TONION, 2004, p.15, tradução nossa). A obra bergmaniana já não se propõe objetiva, mas investigativa (RIZZO, 2011, p.82). E o cinema livre, admirado por Godard, dará lugar ao rigor extremo. A mudança implica a renúncia de alguns métodos que o haviam promovido e conservado até então (como as construções alegóricas e os *flashbacks*) numa tentativa de purificação de seu cinema para longe das metáforas e figuras de linguagem, livrando-o de tudo o que fosse considerado dispensável. O processo é iniciado em *No Limiar da Vida* e *A Fonte da Donzela*, mas sua efetivação se dará apenas com a estreia de *Através de um Espelho* (*Såsom i en spegel*, 1961) filme inaugural da - não-oficial - *Trilogia do Silêncio* e, coincidentemente, a primeira obra a qual Bergman chamará filme-de-câmara, um cinema no qual os personagens, as relações, as cenografias e a *mise-en-scène* serão destiladas.

> *Através de um Espelho, Luz de Inverno, O Silêncio* e *Persona*, eu chamei de trabalhos de câmara. Há a música-de-câmara. Música na qual, com um número extremamente limitado de vozes e figuras, explora-se a essência de um número de temas. Os fundos são extrapolados, colocados em um nevoeiro. O resto é destilação. (BERGMAN, apud TONION, 2004, p.26, tradução nossa).

O uso de metáforas musicais na descrição de seus filmes era uma prática comum de Ingmar Bergman, no entanto, a aproximação entre as obras e a música clássica, deixa de lado um dado relevante. Ao menos meio século antes dos filmes-de-câmara, Strindberg já encontrara inspiração no minimalismo da música-de-câmara para a criação de um teatro-de-câmara.

> Buscamos o motivo forte e significativo, mas com limitações. [...] Nenhuma forma pré-determinada limita o autor, porque o motivo determina a forma (...) o íntimo em forma, um assunto restrito, tratado em profundidade poucos personagens, grandes pontos de vista. (STRINDBERG, apud TONION, 2004, p.15, tradução nossa)

As três modalidades artísticas denominadas “de câmara” buscam, enfim, retratar a profunda essência de alguns temas a partir da simplificação de sua representação. No caso de Bergman e Strindberg, a busca é pela essência dos sentimentos humanos, pelo retrato do interior psíquico das personagens.

Em *Através de um Espelho*, quatro membros de uma família se reúnem em uma ilha após a filha mais velha, Karin (Harriet Andersson), receber alta de sua estadia no sanatório. Ao longo de um período de vinte e quatro horas, as relações entre Karin, seu marido - Martin (Max von Sydow) - seu irmão - Milos (Lars Passgård) e seu pai ausente - David (Gunnar Björnrstrand) - vem à tona, dilatadas pelo agravamento de sua doença ao longo do dia. Como nos outros filmes da *trilogia,* embora a questão clínica não seja investigada, as consequências da patologia são responsáveis por aflorar o psicológico das personagens que, limitados a um lugar e função dramática precisos e a um lapso temporal restrito, permitem que a atenção do diretor possa fixar-se nas sutilezas e nos jogos de cena mínimos. (AMIEL, 2011, p.91)

O uso dessa situação essencial leva Bergman a uma dramaturgia fechada cujos efeitos são rapidamente notáveis também em sua *mise-en-scène*: o descarte do desnecessário e concentração no essencial fazem com que imagem e tema coincidam, evitando o peso do ornamento e a falta de sentido do detalhe (TONION, 2004, p.18). A frieza e a nudez dos cenários se traduzem no estilo e forma fílmicos, numa decupagem subtrativa que, embora mais esguia, exigirá extremo rigor da simplicidade aparente.

Um passo à frente da tendência já analisada na seção sobre *A Fonte da Donzela*, Bergman economiza ainda mais na montagem de *Através de um Espelho* e são comuns sequências longas, marcadas pela rígida e precisa movimentação dos atores em planos abertos e profundos, com leves correções panorâmicas. Aqui, até o *close-up* aparece timidamente, proporcionado mais pela caminhada das personagens ao primeiro plano do que pelo corte.

Um dos momentos mais emocionalmente relevantes do filme se dá no mais simples e desdramatizado dos enquadramentos: após um grande surto de Karin, o helicóptero chega para levá-la de volta ao sanatório e dar fim à tentativa de um idílico final de semana. As aparências de normalidade se foram e agora, o espectador, como todos os seus membros, está consciente da degeneração da família. A objetiva enquadra fixamente todo o hall de entrada da casa. A meio caminho, David aguarda. No centro do quadro, a porta de entrada aberta. Karin, distante e inalcançável, entra pela lateral, atravessa a sala e para em frente à porta aberta. Martin aparece logo em seguida. Karin prossegue, se distanciando cada vez mais, seguida pelo marido e pelo pai, que cerra a porta ao sair. É quando Minus adentra a sala lentamente e abre a porta para observar o restante da família se afastando por alguns segundos, então, fecha-a e caminha até um canto, onde se abaixa e chora, o corpo parcialmente escondido pela pilastra. Passado um minuto, o menino se levanta e corre novamente até a porta, abrindo-a num assomo. O primeiro corte acontece e, do exterior, há um plano próximo de Minus, seguido pela imagem subjetiva do helicóptero decolando.

Figura 1: A cena da partida de Karin mantém as integridades temporal e espacial.
Fonte: (ATRAVÉS..., 1961,a partir dos 85min10s).

Percebe-se o interesse de Bergman nas longas tomadas de intensa composição pictórica, em detrimento ao movimento de câmera e ao corte que desfragmenta a realidade. Além de teatrais por respeitarem uma integridade de *mise-en-scène*, essas características também reafirmam a proximidade recém-alcançada do diretor aos princípios de um realismo baziniano.

A evidente volta ao teatro filmado, a que assistimos nos últimos dez anos, inscreve-se essencialmente na história do cenário e da decupagem; ela é uma conquista do realismo; não, é óbvio, do realismo do tema ou da expressão, e sim do realismo do espaço, sem o que a fotografia não faz cinema. (BAZIN, 1951, p.190-191)

Para André Bazin, a essência da fotografia está em sua capacidade técnica de apreensão objetiva da realidade pois pela primeira vez, entre o objeto inicial e a sua representação nada se interpõe, a não ser outro objeto. (BAZIN, 1945, p.31). No cinema, tal essência fotográfica é o ponto de partida para a ideia de uma vocação realista. No entanto, apesar de, em alguns textos, recuperar os princípios temáticos do movimento literário, o realismo de Bazin é um realismo estético, que se traduz na construção da imagem e da *mise-en-scène* de um filme.

> O realismo estético não está no discurso que reorganiza os dados imediatos do real de modo a decifrá-lo e ir além da percepção. A representação legítima das coisas e dos fatos não é senão a sua reapresentação integral, trabalhada, artificial, por isso mesmo estética; mas, acima de tudo, respeitosa, evitando acréscimos, de modo a que cada coisa responda por si mesma, ocupando o seu lugar que marca a sua presença na realidade bruta. (XAVIER, 2005, p.88)

Não devem haver simbolismos ou metáforas e o uso de um objeto apenas como suporte para a representação de uma ideia abstrata é deveras condenável. Chamado por Ismail Xavier de "reinado da continuidade", o modelo baziniano faz a defesa das integridades temporal e espacial da imagem cinematográfica. Estas, por sua vez, alcançadas a partir da subtração e adesão de alguns mecanismos que possibilitam o acúmulo da informação em um único plano: o uso da montagem mínima e da profundidade de campo. (XAVIER, 2005, p.89-99)

Figura 2: Alguns exemplos de planos com intensa composição pictórica e profundidade de campo.
Fonte: à esquerda (ATRAVÉS..., 1961, aos 13min37s), à direita (ATRAVÉS..., 1961, aos 20min36s).

Contrária à ideia de não-intervenção, decompor uma cena em planos e pontos de vistas múltiplos impõe ao espectador uma ordem na leitura dos acontecimentos, tirando-lhe a liberdade de escolha em sua apreensão da obra e impedindo a permanência de qualquer ambiguidade sobre as situações amostradas. Para Bazin, o excesso de montagem cria um sentido a partir da intercalação de planos que as imagens não contém objetivamente. (XAVIER, 2005, p.81)

> A montagem será dita não-realista porque ela impossibilita a captação do que seria uma propriedade essencial das coisas e dos fatos: a sua *duração concreta*, sua evolução contínua e seu movimento intrínseco - aquela temporalidade que é qualitativa e que nenhuma medida "objetiva" pode alcançar (...) na montagem, os fragmentos combinados são capazes de "significar" um espaço, assim como de sugerir, significar um tempo (...) a decupagem clássica respeita a integridade lógica e a sucessão causal dos eventos no tempo, mas ela não me fornece e eu *não experimento esse tempo como duração*. (XAVIER, 2005, p.87)

A solução vislumbrada para permitir uma experiência temporal - e espacial - íntegra é a substituição da montagem clássica pelo uso do plano-sequência em grande profundidade de campo. Bazin promove a condensação da cena a fim de devolver ao espectador a liberdade de interpretação sobre a situação retratada, convidando-o a participar ativamente da apreensão do realismo cinematográfico.

Se, entre outras, a ambígua cena final de *A Fonte da Donzela* funcionara como uma antecipação do realismo efetivado com a *Trilogia do Silêncio*, a intensa abstração dos filmes posteriores de Bergman, conhecidos como *Tetralogia de Farö*[3] jogam nova luz à problemática do realismo, discussão que alcançará seu apogeu com o lançamento de *Gritos e Sussurros*.

Mas antes, é necessária a certeza de um entendimento sobre o realismo baziniano: "o cinema não fornece uma imagem (aparência do real), mas é capaz de constituir um mundo 'à imagem do real'". (XAVIER, 2005, p.83). Ou seja, esta potência realista de constituição, ao invés de proibir a representação de um universo onírico e fantasioso, é justamente o que o embasa, permitindo ao imaginário inserir-se num espaço à imagem do real. De fato, Bazin acredita que a estética realista (ou o realismo estético) será a responsável pela abolição da lógica entre o real e o imaginário. (BAZIN, 1951, p.184-188)

Em seu artigo sobre o cinema-de-câmara bergmaniano, Fábio Tonion (2004) recupera o princípio de Bazin e posiciona assertivamente a obra de Bergman entre o realismo e a abstração que, como foi visto, não são ideias diametralmente opostas, nem excludentes,

---

[3] A *Tetralogia de Farö* é composta por *Persona* (*Persona*, 1966), A *Hora do Lobo* (*Vargtimmen*, 1968), *A Vergonha* (*Skammen*, 1968) e *A Paixão de Ana* (*Em Passion*, 1969).

mas exigem o desenvolvimento de uma série de mecanismos específicos para coexistirem de forma a não se anularem.

E é justamente a esses mecanismos formais que Bergman deve o sucesso dos filmes produzidos nos anos 60, nos quais, apesar da referida conquista do realismo, o verdadeiro ponto de articulação criativa é a tensão entre a concretude do universo físico real e uma dimensão onírica abstrata, capaz de penetrar em aspectos mais profundos da psicologia das personagens. Apesar do domínio sobre os dispositivos cinematográficos, Bergman nunca destacou os meios formais de seu objetivo mais fundamental: a exploração de uma realidade humana interior. E talvez seja justamente a interioridade da representação o que impede chamar Bergman de realista, apesar de seu flerte com o estilo. Mesmo o realismo baziniano prevê objetividade no olhar para a captura de um mundo externo, por vezes perfeitamente capaz de revelar sutilmente aspectos interiores, mas com certa dificuldade em presentificá-los imageticamente.

> Bergman continuou trabalhando as possibilidades proporcionadas por esse modelo, constantemente imerso na dialética do conflito: o conflito entre sua visão ontológica do cinema, onde o análogo da imagem cinematográfica deve agir como uma espécie de confirmação da fenomenologia do mundo visível, e sua própria ambição pessoal de ser um criador de imagens, em posse de um serviço capaz de produzir ilusão e mágica. (TONION, 2004, p.7, tradução nossa)

Se o imaginário está presente em *Através de um Espelho* a partir das visões perturbadoras de Karin, ao espectador ele não é corporificado e o interior das personagens aflora delicadamente através da representação de suas ações. Nos filmes da *Tetralogia de Farö,* no entanto, a mudança ocorre e os universos oníricos e psicológicos são materializados em imagens, diretamente apresentadas ao público que passa a ter dificuldade em diferir o real do abstrato. Bergman insere essa dificuldade em *A Hora do Lobo* através da personagem de Liv Ullman, que questiona, desconfiada da própria memória sobre o desaparecimento do marido, se os anos passados ao seu lado não a teriam feito pensar como ele, acreditando e, por fim, compartilhando das visões perturbadoras que o atormentavam.

Os anos 60, costumam dizer, marcam a transformação definitiva de Bergman em Bergman. Há, é claro, certas ressalvas a esta colocação, mas ela se deve a efetivação do antigo desejo do diretor em retratar o interior do ser humano. A demora na explicação do realismo baziniano serve para demonstrar como a *Trilogia do Silêncio* representa uma nova mudança em sua noção básica de cinema, pois é a conquista do realismo o que permite a ele finalmente compreender o potencial cinematográfico e, ao longo da década, dar concretude à crises, sonhos, lembranças e perturbações interiores.

> Estabelece, portanto, uma diferenciação que tem muito a ver com a realidade e a abstração dialética de Bazin: para eles, o realismo captura apenas um possível dado menor, um fato insignificante para o qual o cinema poderia, em vez disso, ter um sentido ulterior. O realismo deve ser superado: o objetivo exclusivo do cinema torna-se a exploração do íntimo núcleo das coisas e das pessoas. O sucesso de Bergman nessa ação de "superação" levou a novos modelos cinematográficos e a novas esferas de significação. (TONION, 2004, p.24, tradução nossa)

Em sua preferência pela composição pictórica, pela edição em continuidade, pela panorâmica acima do corte, pelas longas tomadas de uma intensamente ensaiada movimentação de atores e pelos *close*s centrais possibilitados pelo andar das personagens em direção à câmera, *Através de um Espelho* é tão perfeitamente encenável em um palco que suas adaptações são inúmeras, no entanto, o mesmo não poderia ser dito da *Tetralogia de Farö* ou, mais tarde, de *Gritos e Sussurros,* o manifesto definitivo da obra bergmaniana que, embora mantenha a maioria desses recursos teatrais (e realistas), materializa o universo psicológico das personagens. Por essa possibilidade de abstração, quase uma vocação em seu ponto de vista, o cinema de Bergman novamente diferencia-se do teatro, ao mesmo tempo em que, conscientemente usando de sua herança para realizar o cinema, efetiva uma *mise-en-scéne* moderna, um verdadeiro teatro cinematográfico.

Realizando algo relativamente inconcebível, com *Gritos e Sussurros*, Ingmar Bergman materializa a alma humana. Para conferir concretude a algo tão intangível, o diretor sintetiza muitos dos recursos exaustivamente experimentados ao longo das décadas anteriores, praticando-os com um controle mais que absoluto sobre cada plano filmado e resultando no extremo rigor estético pelo qual o filme reconhecido.

Outro filme-de-câmara, parece simplificar mais do que nunca o *plot*, utilizando de intensa imobilidade narrativa: três mulheres aguardam, trancadas em uma casa, a morte da quarta, a enferma Agnes (Harriet Andersson). Maria (Liv Ullman) e Karin (Ingrid Thulin) são suas irmãs, e Anna (Kari Sylwan), uma empregada da família. Mais uma vez, Bergman faz uso da situação patológica e, mais tarde, da morte, para fazer aflorar o interior dilatado das personagens no transcorrer de um dia que é, no entanto, estático.

Dividido em sequências que funcionam quase como atos, a narrativa logo estipula um modelo, repetido na apresentação de todas as personagens. Primeiro, há um vislumbre da situação: é manhã, Agnes acorda e rapidamente expõe sua enfermidade, em seguida, em um plano aberto, o restante das mulheres inicia suas ações (perfeitamente coreografadas), revezando-se para tratar da irmã doente. Apresentada essa interação silenciosa do conjunto de mulheres, há uma dissolução em tela vermelha e Bergman as reapresenta em cortes bruscos, agora isoladas. Maria observa a casa de bonecas em seu quarto, Karin tenta escrever no escritório e Anna ora em seus aposentos. Os pensamentos atormentam a todas. Enquanto isso, Agnes parece tranquila e um zoom dado em seu rosto é a deixa para o primeiro *flashback* do filme. Um padrão será seguido na apresentação de todos os *flashbacks*: primeiro a dissolução em tela vermelha, seguida de um *close* frontal e centralizado da personagem olhando para a câmera apenas com um lado do rosto iluminado, seguido de mais uma dissolução em tela vermelha.

> Nos primeiros filmes, os flashbacks - instrumentos da estrutura narrativa - ainda eram usados com propósitos realistas, mas Bergman logo achou nisso, de acordo com a nossa opinião, uma utilidade. Flashbacks se tornaram mais que os meios que permitem reconstruir previamente fatos e explicar o comportamento das personagens; eles também se tornaram, acima de tudo, os meios pelos quais o diretor de cinema "interrompe a erosão do tempo e mostra a decadência interna das faces; a câmera penetra nessas faces mais e mais, filme após filme, determinada a capturar o que Deleuze definiu como imagens de afeto. (TONION, 2004, p.10, tradução nossa)

Figura 3: A interação inicial entre Anna, Karin e Maria se dá em um longo plano aberto.
Fonte: (GRITOS..., 1972, aos 8min20s).

Ao longo de sua filmografia, Bergman, de fato, desvendará largamente as possibilidades de utilização do *close* e do *flashback*. Logo, sua opção pelo padrão na apresentação dos *flashbacks* em *Gritos e Sussurros* não poderia ser arbitrária e o uso do *close* como instrumento para transpassar a face humana de forma a quase invadir um território íntimo, no caso a memória, foi longamente estudado pelos fotogenistas.

> Em fotografia ou no cinema, a fotogenia é conhecida como uma qualidade estética que transforma a aparência e, ao mesmo tempo, faz emergir algo que se encontra na profundeza das realidades que ela revela (FONSECA, apud FISCHER, 2012, p.188).

O conceito, expresso por Jean Epstein, Louis Delluc, e mais tarde, por Marcel Martin e Jacques Aumont, grosso modo, trata-se da capacidade revelatória de um encanto além do simplesmente capturado pela imagem fotográfica, algo da categoria íntima dos seres, das coisas e do mundo. Para Jacques Aumont, *"filmar um ser humano e principalmente seu rosto é aprender algo a seu respeito (sua interioridade, sua alma, seu psiquismo)."* A fotogenia é justamente esta habilidade fotográfica de transformar um sujeito ou objeto, fazendo aflorar um significado ou uma ausência interior na apreensão da imagem, principalmente, na opinião da maioria dos teóricos, de uma imagem em *close.* (FISCHER, 2012, p.180-199)

Embora a extensa utilização do *primeiro plano* possa parecer contraditória ao realismo baziniano, o crítico não necessariamente condena seu uso, afirmando, à respeito de Dreyer, algo que se alinha ao conceito de fotogenia e pode ser tomado para tratar de Bergman pois quanto mais recorria exclusivamente à expressão humana, conseguia reconvertê-la em natureza (BAZIN, 1951, p.186).

Em *Gritos e Sussurros*, é como se Bergman pressionasse as mulheres contra as paredes, promovendo uma invasão forçada em seus íntimos: desnudas, não existe opção além de revelarem a verdade, uma verdade incerta dos limites entre atriz e personagem. Se *Persona* fora um filme sobre a máscara, agora, a máscara veio abaixo e só resta seu oposto, a alma.

> Só a título de exemplo refiro a seqüência do reencontro entre Maria e o médico (seu antigo amante) e a descrição pormenorizada que faz da cara dela. Nunca atriz nenhuma, como essa genial Liv Ullmann, se deixou despir assim diante de uma câmera, sem tirar uma peça de roupa e sempre em grande plano. Um microscópio a atravessa e esse microscópio é tanto a imóvel câmara como as palavras meigamente terríveis ou terrivelmente meigas ditas por Erland Josephson. (BERNARD DA COSTA, 2009)

De fato, embora a fotogenia seja um conceito essencialmente fotográfico, recuperado pela teoria de cinema, a extensa utilização do *close-up* frontal na obra de Bergman já foi interpretada como um equivalente cinematográfico à situação teatral do ator no centro do palco, frente ao público (TORNQVIST apud TONION, 2003, p.217).

Em suma, se o cinema é "parte da vida", o teatro é um fenômeno *in vitro.* Se o universo teatral coexiste ao real, o cinematográfico o substitui. Tal consciência só pôde refletir-se na obra de Bergman a partir de sua aproximação ao realismo baziniano. Desde *Crise*, seu primeiro filme, há influências narrativas e formais exercidas pelo teatro na obra do diretor sueco (como o extenso uso dos diálogos, a hipervalorização do ator, a construção da *mise-en-scène* em torno de sua movimentação, as mudanças de luz em um mesmo plano), no entanto, é nos anos 60, década de seu cinema maduro, que a parceria entre as artes se consuma após um longo processo de inúmeras experimentações.

Foi necessário que Bergman definisse o objetivo de seu próprio cinema como o retrato interior da vida humana e, a partir daí, do reconhecimento dessa abstração, pudesse utilizar das convergências e diferenças de cada uma das artes para criar, sem pudor, dispositivos estruturais de narrativa e *mise-en-scène* capazes de realizar seu teatro cinematográfico.

CONCLUSÃO:

Ao empreender um movimento de retorno à teoria clássica, a fim de lançar uma nova abordagem sobre a obra de Ingmar Bergman, a verdadeira intenção deste texto foi sugerir como, uma vez que o diretor nunca pôde desvencilhar efetivamente os ofícios, o seu teatro também foi conservado e perpetuado no íntimo de cada um de seus filmes.

Indo um pouco adiante, Bazin afirma que "por não poder ser espacial, o infinito de que o teatro precisa só pode ser o da alma humana". A obsessão definitiva do cinema de Bergman pela apreensão dessa mesma alma humana permite supor que, para o diretor sueco, o cinema fora, com efeito, uma maneira de aprofundar ainda mais as questões originárias de sua atuação nos palcos. No entanto, como acontecera com Orson Welles e Laurence Olivier, o cinema não representou, para Bergman, apenas uma forma teatral complementar, mas a possibilidade de realizar a *mise-en-scène* contemporânea, tal como a sentiu e a quis.

André Bazin encerra o seu emblemático texto com uma previsão: o teatro filmado estaria à espera do Jacques Copeau que, a partir de uma revolução da encenação, faria dele um teatro cinematográfico. Em suma, a hipótese levantada por esta monografia é a de que profecia do crítico francês foi concretizada na figura de Ingmar Bergman.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSAYAS, Olivier. **Itinerário Bergmaniano**. In: Catálogo Banco do Brasil Mostra Ingmar Bergman. São Paulo, 2012. p. 177-185.

BAZIN, André. **O que é o Cinema?** São Paulo, SP. Cosac & Naify, 2014.

BERGMAN, Ingmar. **Imagens**. São Paulo, SP. Martins Fontes, 1996.

_______. **Lanterna Mágica**. São Paulo, SP. Cosac & Naify, 1988.

CCBB. **Catálogo Banco do Brasil Mostra Ingmar Bergman**. São Paulo, SP. Jurubeba Produções, 2012.

COSTA, Bernard. **Gritos e Sussurros**. Foco Revista de Cinema. Disponível em: <http://focorevistadecinema.com.br/FOCO1/benard-sussurros.htm>. Acessado em 15 de maio de 2018.

MESQUITA, Raphael. **Trilogia do Silêncio**. In: Catálogo Banco do Brasil Mostra Ingmar Bergman. São Paulo, 2012. p. 99-101.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo, SP. Cosac & Naify. 2001.

TONION, Fábio Pezzetti. **Bergman. In memoriam. Towards a Chamber Cinema: The Tension between Realism and Abstraction in Ingmar Bergman's Cinema**. 2004.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: opacidade e transparência.** São Paulo, SP. Paz e Terra. 2005.

A ESCRITA FÍLMICA DA HISTÓRIA NO DOCUMENTÁRIO *O TRIUNFO DA VONTADE*

SILVA, Samara O. M.[1]

Resumo: O presente trabalho busca estudar possíveis caminhos metodológicos para o entendimento do discurso fílmico da história e sua escrita fílmica. A pesquisa utiliza dos estudos da semiótica e do cinema, para que seja possível compreender como um filme comunica seu discurso. Para cumprir sua finalidade, o trabalho toma como objeto o documentário *O Triunfo da Vontade* (Triumph des Willens, 1936, 1 DVD (124 min), 35 mm, p&b), de Leni Riefenstahl. Sendo o filme um produto cultural, ele apresenta aspectos dos conflitos e singularidades existentes na sociedade que o produziu. Portanto, ao investigar o discurso fílmico em *O Triunfo da Vontade*, o trabalho também se propõe a estudar os fatores históricos e político-sociais da sociedade alemã que possibilitaram a ascensão dos nazistas e sua permanência no poder.

Palavras-chaves: Discurso fílmico, nazismo, escrita fílmica, propaganda política, documentário.

Introdução

Ao assistir um filme, o espectador é colocado em uma experiência cinematográfica que reaviva suas emoções e memória através da *representificação*[2]. Os filmes possuem essa particularidade de afetar intimamente o espectador, a partir de representações das práticas e dinâmicas sociais que serão traduzidas em imagens e sons. Por conta dessa singularidade do cinema, muitos historiadores sentem-se atraídos para explorá-lo em seus estudos. As narrativas fílmicas abrangem diversas temáticas, entre elas, narrativas que recontam fatos históricos. Ao narrar um fato, organizando cronologicamente os acontecimentos da trama, os filmes acabam por emitir um conhecimento histórico. Portanto, seja pelas produções acadêmicas, ou pelos filmes que narram eventos históricos, os discursos sobre o entendimento do passado estão sendo produzidos e transmitidos. Diante dessa realidade, cabe ao historiador saber interrogar sua fonte, conforme sua materialidade, para que seja possível atingir as possibilidades de respostas sobre sua fonte. No que tange as fontes audiovisuais, a metodologia deve-se adequar à natureza de seu documento. A materialidade dos filmes, suas imagens e sons, é o meio disponível pelo qual o historiador tem acesso aos vestígios do passado. Para conseguir sucesso em sua empreitada, é necessário buscar efetivos métodos de investigação.

Contudo, ao examinar uma fonte audiovisual, é inevitável abordar os estudos das emoções, ressentimentos e memória. É preciso inserir na metodologia de pesquisa dos filmes, as subjetividades e a sensibilidade. Assimilar esses elementos na investigação, permite compreender o (a) s ideias/significados emitidos pelo filme, que estão intrinsicamente relacionados aos ressentimentos e memória do corpo social, que são estruturados historicamente, interligando-se à conjuntura político-social.

---

1 Mestre, UFPR-Universidade Federal do Paraná, samaramarquesmt@hotmail.com.

2 A *representificação* seria a forma de experimentação em relação a alguma coisa, algo que provoca reação e que exige nossas tomadas de posição valorativas, relacionando-se com o trabalho de nossas memórias voluntária e involuntária que o filme estimula. MENEZES, P. *Representificação:* as relações (im) possíveis entre cinema documental e conhecimento. Revista brasileira de ciências sociais, Vol. 18. Nº 51, fevereiro de 2003, p.94.

> Horizontes invisíveis e não ditos não significam que não possuam existência, que não possam se revelar; há uma grande fronteira do conhecível no horizonte dos sentidos e da consciência do vivido humano e social. A correlação entre memória/lembrança e ressentimento nos diz isso muito bem. É importante termos presente que perceber esse sensível, muitas vezes inconsciente, é mostrar que possuímos zonas confusas e incertas em nosso agir social e experiência pessoal; essa dimensão pode estar impregnada também no campo político e produzir realidades de grande intensidade de adesão coletiva.[3]

Para compreender como um filme elabora seu discurso fílmico, e também histórico, é necessário conhecer as estruturas que são utilizadas para a produção de um filme. Pois, o resultado que se assiste nas telas das salas de cinema, ou mesmo em casa, é apenas o produto, o resultado final de um longo processo da realização de um filme. Entender que os filmes possuem elementos extracinematográficos (pré/pós-produção) e cinematográficos, é essencial para a pesquisa das fontes audiovisuais. Considerando, que os aspectos político-sociais relacionados a sua produção, podem estar presentes na construção da narrativa do filme. Já que o discurso fílmico da História que o filme pretende propor, formulam-se a partir das dinâmicas e estruturas sociais existentes que circundam sua produção e distribuição. Fatores como a censura e regimes políticos, como no caso estudado pela presente pesquisa o nazismo, influenciam diretamente na maneira como serão escolhidos os elementos cinematográficos no momento de elaborar a narrativa. Obrigando o diretor/ produtores do filme a fazer escolhas que implicam nas possibilidades do que se pode ou não ser mostrado no filme. Ou ainda, controlando visceralmente sua distribuição e produção, como ocorreu com o documentário analisado *O Triunfo da Vontade*. Sendo o nazismo um governo fascista, sua idiossincrasia política totalitária estaria tacitamente incorporada nas estruturas da construção da narrativa fílmica, que conceberá o discurso fílmico proposto pelo documentário.

Memória, (Res) sentimentos, emoções e sua relação com a política e a história

As representações contidas em *O Triunfo da Vontade*, podem ser decifradas a partir da articulação entre sua narrativa fílmica e a conjuntura que circunda a produção do filme. Pois, representações implicam relações de poder, que podem ser identificadas nos discursos, nas práticas sociais e nas fontes históricas referentes ao período no qual o filme foi produzido. No que se refere às interpretações que podem ser levantadas a partir dos estudos da representação do real nos filmes, deve-se ficar esclarecido a relação que as imagens possuem com a memória.

---

[3] ANSART, 2002 apud TEDESCO, J. C. Ruminantes de memórias: sentimentos, experiências e silêncios deliberados. História: Debates e Tendências – v. 13, n. 2, jul./dez. 2013, p. 343-353, p.351.

> As Imagens são recriadoras e evocadas na mente pela memória, portanto as imagens são como portadoras de memória, que ao sermos despertados pelas mesmas, estas nos remetem a outras imagens, a outros tempos e, esse despertar pode ligar as imagens a um cheiro, um som a uma cor. É importante pensar a imagem mental com ampliação do conceito, aqui no caso imagem mentais: memória, sonhos, literatura, bem como outros tipos de imagens: pictóricas, caricatural, fílmico, fotográfica, desenhos animados e propaganda.[4]

À vista disso, entende-se que as imagens atiçam a memória, que por sua vez, carrega outras imagens oriundas de outros tempos já vividos. Ao realizar esse processo, a memória pode relacionar as imagens às sensações, aos sentidos, afetos e sentimentos, que sempre estão atrelados ao cotidiano. Dessa forma, as imagens produzem uma troca de informação ao atualizar a imagem que se vê no presente, confrontando seu significado atual com as referências sobre ela que estavam guardadas na memória. As imagens que residem na memória, só se sedimentam por conta da materialidade, é preciso vivenciar as coisas para lembrar-se delas. Vivenciar aqui, com o sentido de tudo que perpassa através do campo da percepção, do sensorial, da experiência estética. Portanto, as imagens também podem receber uma conotação de históricas, já que refletem o imaginário coletivo, os costumes, os valores e outros padrões sociais. A partir dessas elucidações, compreende-se que as imagens produzem símbolos, que funcionam como mobilizadores para incitar ações.[5] Estabelecendo a interconexão entre os aspectos subjetivos da sociedade com sua materialidade que estará simbolizada nas imagens.

> As imagens têm o poder de rememoração, desperta a memória e evocam experiências passadas, o que para historiadores que lidam com o campo visual concebem "as fontes visuais" como objeto de pesquisa, pois imagens traduzem sintomas de uma época, a forma como a dinâmica social era pensada naquele momento do seu fazer.[6]

Ao trabalhar com as imagens na prática historiográfica, é necessário entender que as imagens sempre remetem a algo, no caso explorado pela presente pesquisa, considera-se que as imagens emitidas em *O Triunfo da Vontade,* referem-se às emoções e aos (res) sentimentos presentes na sociedade alemã que acompanhou a ascensão dos nazistas ao poder. Os (res) sentimentos são incorporados através das vivências do cotidiano e das práticas sociais, que serão traduzidos em imagem. A imagens, na qual os símbolos se materializam, não significa apenas sua representação sensível, mas também está atrelada à realidade da sociedade que produziu o filme, portanto, a imagem invoca os fatores históricos mais marcantes e a conjuntura político-social da sociedade alemã. O que determina a compreensão dos aspectos sociais e as

---

[4] VIGÁRIO, J. S. *História e Imaginário*. II Seminário de Pesquisa da PósGraduação em História UFG/UCG. Goiânia: 14 a 16 setembro de 2009, p.7.
[5] O símbolo se expressa por uma imagem, que é seu componente espacial, e por um sentido, que se reporta a um significado para além da representação explícita ou sensível. PESAVENTO, 1995, p.22 apud VIGÁRIO, p.8.
[6] VIGÁRIO, loc. cit.

singularidades presentes na narrativa fílmica, são os questionamentos que se faz ao documento e a metodologia aplicada para sua análise, que inclusive tem a função de trazer à luz os silêncios e as ausências presentes no filme.

> A primeira refere ao aspecto visível – toda imagem mostra, exibe algo, assim podemos descrever vendo uma imagem. A segunda refere ao aspecto invisível – como algo que não é sugerido, insinuado, mas ao mesmo tempo é despertado pela imagem, são os silêncios, as lacunas as insinuações, todos esses pontos são relevante e precisam ser considerados pelo historiador que como um investigador busca desvendar, ou melhor, decifrar os significados, tratando-os como um problema dado pela sociedade, pois a grande problemática que envolve a imagem para a história é o fato da iconografia no passado tratar a imagem pela imagem, hoje não é mais a imagem o objeto de estudo do historiador, ou seja, a fonte não é objeto em si mesmo, ela deve ser tratada a partir de uma problemática social. A terceira tensão refere ao todo e a parte de uma imagem. Ao olharmos imagens visualizamos o todo, para depois descermos aos detalhes, estes podem aparecer em qualquer parte dessa imagem, desde detalhes nas mãos até um olhar como algo que insinue, e que o artista tenha deixado ali a sua marca.[7]

A narrativa nos filmes de documentário e o uso do gênero ficcional em *O Triunfo da Vontade*

As narrativas nos filmes de documentários, diferentemente dos filmes ficcionais, costumam receber uma conotação de status "verdade" dos fatos narrados. Isso acontece, porque o nascimento do cinema coincide com os questionamentos sobre as artes representarem ou não a realidade de forma mimética.[8] No entanto, assim como ocorre nos filmes ficcionais, a construção da narrativa também estará presente nos filmes não ficcionais, como os documentários. A definição de documentário deve ser estruturada de modo consciencioso, sem desconsiderar que existem muito mais semelhanças entre a ficção e a não ficção, do que diferenças. Pode-se definir documentário por:

> [...] podemos afirmar que o *documentário* é uma narrativa basicamente composta por imagens-câmera, acompanhadas muitas vezes de imagens de animação, carregadas de ruídos, música e fala (mas, no início de sua história, mudas), para as quais olhamos (nós, espectadores) em busca de *asserções* sobre o mundo que nos é exterior, seja esse mundo coisa ou pessoa. Em poucas palavras, documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece *asserções* sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo. A natureza das *imagens-câmera* e, principalmente, a *dimensão da tomada* através da qual as imagens são constituídas determinam a singularidade da narrativa documentária em meio a outros enunciados assertivos, escritos ou falados.[9]

---

[7] PESAVENTO apud VIGÁRIO, 2009, p.9.

[8] Não seria de se espantar que o cinema, inventado no fim do século XIX, acabasse por espelhar esse duplo problema, incorporando ainda um terceiro, relativo à questão da Verdade. Como, nesse registro, pensar a questão da Verdade nas imagens, na relação entre Imagem e Real? MENEZES, 2003, p.92.

[9] RAMOS, F. P. *Mas afinal...* O que é mesmo documentário? São Paulo: Senac, 2008, p.22.

Portanto, o documentário é uma narrativa que ao se construir, pode utilizar dos mesmos artefatos da narrativa ficcional.[10] Porém, a grande diferença entre as narrativas decorre da finalidade do documentário, que é estabelecer asserções sobre o mundo histórico, ou seja, a construção da sua narrativa leva em consideração os fatos e pessoas reais. Opondo-se, dessa maneira, aos filmes ficcionais que formulam sua narrativa baseada em fatos/pessoas totalmente inventados. Outrossim, um importante componente é primordial para a construção da narrativa nos documentários: a intenção do autor. Sob esse aspecto, a intenção do autor deve ser vista como uma propensão para legitimar uma *suposta* verdade – o ponto de vista de seu realizador –. Todo o documentário parte do pressuposto de estar opinando sobre um fato real, no qual, sua *opinião* é uma perspectiva da verdade. Dessa forma, a opinião torna-se legitimável ao documentar a realidade, desde que se respeite os aspectos formais da estrutura do documentário, indexada através de mecanismos sociais diversos, direcionando a recepção.[11]

Pode-se afirmar que ao organizar a narrativa dos fatos históricos para construir o discurso do documentário, o gênero de documentário irá se aproximar, mais do que o gênero ficcional, ao discurso do historiador. Aqui, estabelece-se a peculiaridade do documentário, que é emitir um discurso axiomático da realidade sob a forma de sons e imagens. Ainda que possa ser manipulado, o discurso que o documentário produz, de antemão pelo espectador, é considerado lídimo. O poder legitimador do discurso do documentário estaria na "centralidade de se considerar as implicações das escolhas narrativas feitas pelos cineastas nas relações estabelecidas com os sujeitos e realidades que se veem (re) produzidos nos filmes e no modo como estas são percebidas pelos espectadores"[12]. Destarte, observa-se que o componente que deve ser analisado no discurso do documentário é o vínculo entre os fatos/pessoas reais e a maneira pela qual ocorreu a escolha e organização deles pelo cineasta e produtores.

Para elaborar uma correta análise do discurso fílmico emitido pelos documentários, é necessário compreender a relação que o real estabelece com a narrativa do filme. Conforme exposto por Menezes, o espectador e as imagens transmitidas pelo filme participam dois processos, no qual, ocorre a "*representificação*" das imagens/signos que se atualizam ao entrarem em contato com os estímulos sonoros e visuais. Entretanto, como o espectador não é

---

[10] Um documentário não é obrigatoriamente fruto de pesquisa científica mesmo que possua uma ética fundada no "real". Nessa confusão entre documentários e "documentários", entre público e documentarista, acaba-se por fazer desaparecer os elementos constitutivos da percepção desse discurso como construção, sempre como construção, e, portanto, como sendo sempre parcial, direcionado, e, no limite, interpretativo. MENEZES, 2003, p.93.

[11] O documentário, antes de tudo, é definido pela intenção de seu autor de fazer um documentário (intenção social, manifesta na indexação da obra, conforme percebida pelo espectador). RAMOS, 2008, p.25.

[12] Ibidem, p.44.

uma figura passiva, ao permitir a representificação das imagens/signos ele, simultaneamente, é coloca-se em "*presença de*". Portanto, é a partir dessa etapa que os afetos, isto é, a relação entre o filme e espectador, é estabelecida. Então, mais do que as imagens emitidas pelo filme, é no ato de assistir, que o significado da imagem, posteriormente do discurso fílmico, irá se concretizar. Dessa forma, o espectador possui uma relação com a história que o filme de documentário narra, e não com a história dos fatos reais. A singularidade do gênero de documentário possibilita diminuir a distância entre o real e o fabuloso. Sendo assim, os produtores do filme podem, inclusive, fabular os fatos reais, criando uma perspectiva intencionalmente deturpada sobre o passado.

> Proponho que se entenda a relação entre cinema, real e espectador como uma *representificação*, como algo que não apenas *torna presente*, mas que também nos coloca *em presença de*, relação que busca recuperar o filme em sua relação com o espectador. O filme, visto aqui como filme *em projeção*, é percebido como uma unidade de contrários que permite a construção de sentidos. Sentidos estes que estão na *relação*, e não no filme em si mesmo. O conceito de *representificação* realça o caráter construtivo do filme, pois nos coloca em presença de relações mais do que na presença de fatos e coisas. Relações constituídas pela história do filme, entre o que ele mostra e o que ele esconde. Relações constituídas com a história do filme, articulação de espaços e tempos, articulação de imagens, sons, diálogos e ruídos. Pensar o cinema como *representificação* significa poder pensar a sessão de cinema como *acontecimento* nos termos em que a concebia Foucault, "a irrupção de uma singularidade única e aguda, no lugar e no momento de sua produção" (Cardoso, 1995, p. 59).[13]

Ao analisar *O Triunfo da Vontade,* deve-se enxergar além da obviedade da propaganda política contida em sua narrativa. Inegavelmente, o filme é sim uma propaganda política feita sob encomenda pelo Ministério da Propaganda do *Reich* (*Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda* – RMVP). Contudo, não se pode restringir as observações, é necessário considerar que os nazistas tinham pretensões maiores do que simplesmente filmar o VI Congresso do Partido Nazista (*Reichsparteitag* – Encontro Nacional do Partido) de 1934. O documentário constitui-se em um filme particular. Não é correto enquadrá-lo exclusivamente como gênero de documentário. Por outro lado, também é desaconselhável assimila-lo ao gênero puramente ficcional. Haja vista, foi a partir do encontro entre a estrutura da narrativa ficcional com a particularidade da narrativa "realística" do documentário, que O *Triunfo da Vontade* construiu seu discurso, no qual, as estruturas das narrativas ficcionais possibilitaram a inserção dos "tons alegres"[14]. Que se materializam nas imagens que transmitem emoções/significados ligados aos sentimentos de união, fraternidade e bonança. Harmonizando os "tons soturnos",

---

[13] MENEZES, 2003, p.94.

[14] Cf. ROVAI, M. L. *Imagem, tempo e movimento:* os afetos "alegres" no filme O Triunfo da Vontade de Leni Riefenstahl. São Paulo: Associação Editorial Humanitas: FAPESP, 2005.

que simbolizavam a verdadeira expressão do nazismo, vistos através das imagens que remetem os ímpetos de dominação e medo que estavam por trás do "triunfo da vontade" de Hitler[15].

À vista disso, os nazistas pretendiam manipular as perspectivas sobre o passado da Alemanha, ao produzir um discurso fílmico intencionalmente tendencioso. A operação é simples: ao alterar o entendimento sobre o passado, facilitaria a aceitação pelas pessoas de suas práticas políticas no presente. É justamente esse processo que foi posto em prática na construção da narrativa de *O Triunfo da Vontade*[16]. Com o uso da montagem da diretora Leni Riefenstahl, somada à utilização de uma vasta equipe técnica, e sob as diretrizes dos nazistas, a narrativa foi organizada logicamente, dando origem as sequências que concedem a ele uma ideia de uniformidade.[17] Essa ideia de uniformidade, está relacionada aos procedimentos usados para narrar o fato histórico ocorrido, o VI Congresso do Partido Nazista em Nuremberg, como se fosse uma testemunha ocular. Dessa forma, forjar-se-ia um documento com valor histórico, dando a impressão para o espectador que a filmagem das cenas, ocorreu sem qualquer tipo de adulteração.

> Como um documentário, O Triunfo da Vontade é inquietante porque os eventos que retrata são eles próprios inquietantes. Como um documentário, O Triunfo da Vontade transmite o puro imediatismo desses eventos. Vemos discursos de Hitler, as cerimônias de bandeira, as Assembleias noite destacadas como se estivessem acontecendo agora.[18]

Portanto, é justamente essa ideia que corrobora com a elaboração do discurso do filme, que também condiciona a lógica das sequências das cenas. Não se pode evidenciar claramente, a distinção entre o real e o imaginário, separar o que é dado histórico do que foi orquestrado para ser filmado. "Uma inovação no cinema documentário *O Triunfo da Vontade* foi, também, como é geralmente reconhecido, um contribuinte importante para a história do filme"[19].

---

[15] Além disso, O Triunfo da Vontade é propositadamente livre de qualquer referência aos males que hoje associado com o dogma nazista. O discurso, por exemplo, ter sido editado para as mais gerais declarações sobre o crescimento e a solidariedade. BARSAM, R. M. *Filmguide to Triumph of the Will*. Bloomington: Indiana University Press, 1975, p.17 apud BURGSDORFF, E. K. *Cinema, Nazism and Solidarity:* How and why did the notion of unity contribute to the appeal of Leni Riefenstahl's film "Triumph of the Will" within Nazi Germany. Institution name/journal where submitted: McGill University, Março, 12, 2012, p.2.

[16] Claro, documentários não são apenas transcrições de eventos, documentaristas sempre editam e constroem. Eles sempre têm um ponto de vista. Mas mesmo tendo em conta este enunciado geral, continua a ser verdade que O Triunfo da Vontade é um caso extremo de um documentário cuja organização é regida por objetivos políticos. DEVEREAUX, M., *Beauty and evil:* the case of Leni Riefenstahl's Triumph of the Will**.** *in* Aesthetics and ethics. New York: Cambridge university press, 2001, p.239.

[17] Estruturalmente, O Triunfo da Vontade tem doze seções ou cenas, cada uma focada em um evento da reunião do partido em particular: a chegada de Hitler em Nuremberg, o rali da Juventude Hitlerista, o desfile popular, endereço de Hitler ao SA, e assim por diante. Ibidem, p.230.

[18] Ibidem, p.236.

[19] DEVEREAUX, op. cit., p.229.

> Assim, o que Riefenstahl alcançou em *O Triunfo da Vontade* foi para encapsular uma realidade extra-estético com meios estéticos de tal forma que as pessoas que viviam nesta realidade reconheceram-se nele: como partes de uma multidão. Ao fazer isso, o público-alvo do filme-amplamente todos os alemães-sentiu uma maior ligação com os eventos na tela, tornando-se mais suscetíveis às suas mensagens: em particular, a mensagem de unidade.[20]

Devido à construção do filme em forma de narrativa, pode-se perceber o desenvolvimento dos personagens na história. Isto posto, deve-se distinguir a atuação dos personagens nos diferentes momentos do enredo[21]. Aproximando-se de seu final, Riefenstahl propõe uma conclusão, um fechamento na epopeia, no qual o "triunfo da vontade" é materializado na fala de Rudolf Hess: "O Partido é Hitler, mas Hitler é a Alemanha, como a Alemanha é Hitler". Sintetizando o discurso de *O Triunfo da Vontade*: "Suas imagens, ideias e narrativa, todos têm como objetivo estabelecer os princípios dessa religião: Hitler é um líder messiânico, a Alemanha é um só povo, e o Terceiro Reich perdurará por mil anos"[22].

Como foi analisado o discurso fílmico de *O Triunfo da Vontade*

> A dificuldade é redobrada quando se trata não somente de analisar os ódios, mas de compreender e explicar aquilo que precisamente não é dito, não é proclamado; aquilo que é negado e que se constituiu, entretanto, como um móbil das atitudes, concepções e percepções sociais. O objetivo esquiva-se; é preciso formular a hipótese de sua importância e reconstituir o invisível que, se não é totalmente inconsciente, ao menos em parte não é consciente.[23]

Ao tomar os filmes como documento histórico e produtor de conhecimento estético, é necessário considerar as singularidades existentes, quando se trabalha com as fontes audiovisuais. Embora, qualquer que seja o tipo de fonte que o historiador opere, ele sempre terá que desenvolver sua caracterização e supor hipóteses, com os filmes, o processo não se torna diferente. O historiador deve explorar a especificidade das fontes audiovisuais, de acordo com a materialidade apresentada. A materialidade nos filmes é apresentada sob as formas de imagens e sons que são transmitidos durante a exibição de um filme. Portanto, é através dos elementos cinematográficos que os signos de uma sociedade se materializam. Como não existem formas

---

[20] HOFFMANN apud BURGSDORFF, E. K. *Cinema, Nazism and Solidarity:* How and why did the notion of unity contribute to the appeal of Leni Riefenstahl's film "Triumph of the Will" within Nazi Germany. Institution name/journal where submitted: McGill University, Março, 12, 2012. p.5.

[21] Deve-se reconhecer o talento da cineasta em elevar a imagem de Hitler a ela mesma, multiplicando-a exponencialmente, transformando a superexposição inicial, na qual Hitler é fotografado incessantemente no passeio do automóvel, num crescendo de mistério que será acentuado nos discursos, principalmente naqueles feitos à noite, e que culminará com o desempenho extático de Hitler-sacerdote e do Hitler-apaixonado (das últimas sequencias). ROVAI, 2005, p.230.

[22] DEVEREAUX, 2001, p.237.

[23]NAXARA, M.; BRESCIANI, S. *Memória e (Res) sentimentos***:** indagação sobre uma questão sensível. Campinas: Editora UNICAMP, 2001, p.29.

separadas de um conteúdo, logo, a materialidade, tudo que se vê e ouve ao assistir um filme, carrega em sua construção as representações das práticas e dinâmicas sociais.

A materialidade dos filmes, traduz as subjetividades de uma sociedade, as narrativas fílmicas são capazes de reavivar as emoções, a memória e os ressentimentos que afetam intimamente o espectador. Tornando o ato de assistir um filme, algo pessoal, ainda que a narrativa seja elaborada e contada por outrem. É justamente, nesse ponto de convergência entre os significados das imagens emitidas pelo filme e o entendimento deles pelo espectador, que o historiador encontra um campo fértil para interrogar sua fonte. Ao considerar os filmes como documento histórico e como produtor de conhecimento estético, não basta apenas pesquisar as condições de produção e distribuição do filme, nem apenas realizar a análise dos seus elementos cinematográficos considerando somente os itens fílmicos. É preciso conectar todas as etapas, da produção ao assistir na sala de cinema, pois todas elas estão visceralmente interligadas.

Tendo em vista as asserções levantadas anteriormente, para finalizar a investigação do trabalho, foi feita a análise da montagem dos elementos cinematográficos de *O Triunfo da Vontade*. Sendo a pesquisa na área de história, é fundamental interpretar os significados das imagens lançadas pelo filme. Para tanto, a análise fílmica do documentário utilizou a bibliografia do período da história da Alemanha que abrange à ascensão dos nazistas e os anos iniciais de seu governo. Dessa forma, torna-se possível desenvolver hipóteses sobre as possíveis interpretações, a partir das analogias observadas entre o (a) s significados/ideias/discurso do filme e a realidade vivida pelo espectador. Pois, o espectador não é uma figura passiva, ele participa ativamente da construção do discurso fílmico. Fato que distingue o que é característico do discurso fílmico, do que abrange o entendimento do espectador. Isto posto, ao inquirir uma fonte audiovisual, inevitavelmente, aparecerá lacunas que precisam ser respondidas, já que nem todas a (o) s ideias/signos são compreendidas pelo espectador, fora a (o) s que são fortemente repudiada (o) s.

Os autores principais utilizados na análise são Mauro Rovai e Richard Meran Barsan. Os estudos de Rovai são úteis para o trabalho, pois o autor inova ao verificar que o filme propagandístico possui características das narrativas ficcionais, nomeadas por ele de “tons alegres”[24]. No caso de Barsan, o autor apresenta uma análise repleta de dados sobre as condições de produção e recepção do documentário, além da própria análise fílmica. Na qual,

[24] Cf. ROVAI, M. L., 2005.

divide as cenas e sequências[25], que serão mantidas para conduzir a investigação. Ao fazer os estudos cinematográficos, concomitantemente, implica conhecer os tipos de linguagens e sua relação com o pensamento e os signos. Portanto, o presente trabalho buscou assimilar os estudos da área da semiótica, tomando os estudos de Lúcia Santaella[26] auxiliadores no momento de fazer a análise dos elementos cinematográficos. Já que as proposições feitas pela autora sobre as linguagens que cinema utiliza para se comunicar, foram usadas na análise fílmica ao considerar a natureza distinta da linguagem sonora, verbal e imagética. Sendo necessário estuda-las conforme sua singularidade.

Para que se possa analisar metodologicamente o discurso contido no documentário *O Triunfo da Vontade*, foi necessário subdividi-lo em duas partes, nas quais serão destacados seus principais planos e cenas que sintetizam a doutrina. Justifica-se essa subdivisão, por uma questão metodológica, já que é observável que em cada parte analisada do documentário foram dadas diferentes ênfases nos elementos cinematográficos, obedecendo respectivamente a sua lógica argumentativa. Na primeira metade do filme, por exemplo, as cenas mostradas são predominantemente filmadas em ambientes claros e à luz do dia. São cenas que remetem às coisas boas da vida como comer, confraternizar-se, paz, harmonia, moças e rapazes bonitos, juventude, muitas pessoas sorridentes, entre outras imagens que fazem a Alemanha parecer completamente diferente daquela que fora tomada pela miséria e desemprego. Foca-se mais em emitir estímulos que remetem às coisas prazerosas da vida cotidiana, comer, banhar-se, flertar, brincar, confraternizar e se divertir.

Contudo, é a partir da segunda metade do filme, que os elementos cinematográficos se coligem para exibir cenas que exprimem o lado mais sombrio de *O Triunfo da Vontade*. Se na parte anterior do filme, podia-se ter um ínterim de esperança e ternura, agora poder-se-ia ter a certeza de que a ideologia nazista é inseparável dos aspectos soturnos como morte, sacrifício e guerra. Para tanto, foi utilizando as passeatas das forças paramilitares Esquadra de Proteção (*Schutzstaffel* – S.S) e Tropas de Assalto (*Sturmabteilung* – S.A), as oratórias dos nazistas e de seu líder e os aspectos tipicamente do comício político nazista, que o discurso fílmico do documentário se encaminha para seu tom funesto. É possível afirmar, com base na análise de seu discurso, que para se atingir a eterna glória do Terceiro Reich, era necessário antes de mais nada, abrir mão de sentimentos "egoístas" – antipatrióticos segundo a ideologia nazista –, ou

---

[25] Cf. BARSAN, R. M., 1975.

[26] Cf. SANTAELLA, L. *Matrizes da linguagem e pensamento:* sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia. São Paulo: Iluminuras e FAPESP, 2005.

seja, sacrificar-se pela Alemanha. O documentário nessa segunda parte destaca que é necessário sacrificar-se, matar pouco a pouco a individualidade existente em cada cidadão alemão, em nome da comunidade "ariana" para que juntos, formando uma massa aguerrida e indivisível, consigam triunfar sobre seus inimigos internos e externos.

Destarte, alicerçado sobre a argumentação da segunda parte do documentário *O Triunfo da Vontade*, é possível verificar em seu discurso fílmico um prognóstico, visto que a última cena do filme exibe o desfecho não apenas das atividades que ocorrem durante o VI Congresso do Partido Nazista (*Reichsparteitag*), sobretudo, é o desfecho premeditado do próprio fim do governo nazista. É na última parte do filme que o ultimato dos nazistas será dado aos inimigos internos e externos da Alemanha. É avisado para seus opositores que para cumprir suas metas de governo, os nazistas estariam dispostos a sacrificar o que fosse necessário para extirpar os males que pairavam sobre a Alemanha. Esse desfecho é o prenuncio das práticas abjetas e brutais que serão vistos posteriormente tanto nas práticas de eutanásias, abortos e esterilização forçados aos não-arianos, como na edificação da "Solução Final" dos nazistas para exterminar de uma vez por todas as moléstias sociais que predominavam e amaldiçoara por anos a fio a Alemanha.

Conclusão

Ao estudar o discurso de *O Triunfo da Vontade*, verifica-se a complexa inter-relação entre o discurso fílmico, os elementos extracinematográficos e a sociedade na qual o filme foi produzido. Pois, observou-se que as escolhas da construção do (a) s significados/ideias/discurso presentes na narrativa do filme, estavam intimamente relacionadas aos aspectos extracinematográficos. Pois, são suas imagens e sons que traduzem os (res) sentimentos, o imaginário, a memória coletiva que estão entrelaçados aos fatos políticos e sociais, como a guerra, miséria, fome, desemprego e o caos. Como foi visto na investigação da sociedade alemã e suas conexões com o discurso emitido pelo documentário. Ao conectar o singular, a memória e as emoções, às estruturas político-sociais, os filmes tornam-se um potente emissor de conhecimento.

Portanto, não se pode menosprezar o poder de influência dos filmes sobre a sociedade. Especialmente, quando o filme possui temática histórica, quer seja de documentário ou ficcional, já que os acontecimentos narrados serão organizados cronologicamente, conforme as convicções de seus produtores. Fazendo com que o filme produza um conhecimento histórico, que reflete muito mais os ideais e práticas de seus realizadores, do que os próprios fatos reais

narrados. Também, não se deve subestimar e ser indiferente em relação às manifestações e produções da sociedade. Sendo assim, um filme mostra mais do que seu discurso, ele também apresenta aspectos dos conflitos e das particularidades do corpo social, que deve ser visto em suas pluralidades e dinâmicas. Ademais, os filmes também produzem conhecimento estético, por meio da experiência sensível, servindo de catalisadores de ações. Sendo assim, pode ser empregado para dominar o pensamento, através do controle do discurso. Cabe aos historiadores saber interpretar os discursos, independentemente da mídia que o emite. Pois, os nazistas conseguirem êxitos em seu governo, em grande medida, devido ao fato de saberem manipular as percepções e emoções, para então conseguirem doutrinar o pensamento.

REFERÊNCIAS

BARSAN, Richard M. **Triumph of the will**. London: Indian University press, 1975.

BURGSDORFF, Elias Kühn von**. Cinema, Nazism and Solidarity:** How and why did the notion of unity contribute to the appeal of Leni Riefenstahl's film "Triumph of the Will" within Nazi Germany. Institution name/journal where submitted: McGill University, Março, 12, 2012.

DEVEREAUX, Mary. **Beauty and evil:** the case of Leni Riefenstahl's Triumph of the Will. *In* Aesthetics and ethics. New York: Cambridge university press, 2001.

MENEZES, Paulo. **Representificação:** as relações (im) possíveis entre cinema documental e conhecimento. Revista brasileira de ciências sociais, Vol. 18. Nº 51, fevereiro de 2003, p.94.

NAXARA, Márcia; BRESCIANI, Stella. **Memória e (Res) sentimentos:** indagação sobre uma questão sensível. Campinas: Editora UNICAMP, 2001.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal...** O que é mesmo documentário? São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

ROVAI, Mauro L. **Imagem, tempo e movimento:** os afetos "alegres" no filme *O Triunfo da Vontade* de Leni Riefenstahl. São Paulo: Associação Editorial Humanitas: FAPESP, 2005.

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento:** sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia. São Paulo: Iluminuras e FAPESP, 2005.

TEDESCO, João Carlos**. Ruminantes de memórias:** sentimentos, experiências e silêncios deliberados. História: Debates e Tendências – v. 13, n. 2, jul./dez. 2013, p. 343-353.

VIGÁRIO, Jacqueline Sirqueira. **História e Imaginário**. II Seminário de Pesquisa da PósGraduação em História UFG/UCG. Goiânia: 14 a 16 setembro de 2009.

FONTES

TRIUNFO da Vontade, O. Direção: Leni Riefenstahl. Produção: Leni Riefenstahl. Berlim: UfaPalast-Am-Zoo; Studio Films, 1935. 1 DVD (124 min), sonoro, legendado, 35 mm, preto-ebranco. Alemão/Português. Título original: Triumph des Willens.

LINGUAGEM E CINEMA SURDO: ESTUDOS CULTURAIS E NOVAS TECNOLOGIAS

Halyne CZMOLA[1]

Kelly Priscilla Lóddo CEZAR[2]

Resumo: Este artigo surge como pesquisa para o Programa de Voluntariado Acadêmico, da Universidade Federal do Paraná. Busca-se discorrer sobre a linguagem cinematográfica e a língua de sinais promovendo um paralelo entre a cultura surda e o cinema enquanto artefato cultural. Estabelece-se um diálogo entre a trajetória surda e suas inter-relações com o cinema e seu percurso histórico. Para tanto, retoma-se o cinema mudo e suas ligações com a comunidade surda, sua ajuda na resistência surda frente a uma sociedade que adotou o audísmo como parâmetro. Além disso, relaciona-se às correntes presentes nos estudos cinematográficos sobre a presença sonora, o valor dado à fala, as teorias sobre o vococêntrismo e outros. O cinema surdo, enquanto produções de empoderamento e de possibilidades pedagógicas, encarando o cinema surdo como produções culturais repletas de intencionalidades. Compreendendo que os filmes, entretém e educam, possibilitando diversas análises, oferecendo posições subjetivas, leituras de mundo, incorporados em relações de poder, ideologias, assim agindo enquanto meio de autoafirmação, de mobilização da centralidade cultural, principalmente relacionado com as novas tecnologias. Tais resultados permitem observar os fatores sociais, culturais, históricos e linguísticos que envolvem a linguagem cinematográfica articulando com as características visuais das línguas de sinais promove um novo olhar como uma ferramenta para o contexto escolar bilíngue para surdos.
Palavras-chave: Língua de Sinais; Cinema Surdo; Estudos Culturais; Cultura Surda; Bilinguismo.

INTRODUÇÃO: TRAJETÓRIAS SURDAS E O CINEMA

Barrel Organ é um instrumento popularmente chamado no Brasil de realejo, remota ao século XVI e XVII, sendo antepassado do harmónio[3]. Teve sua popularidade no final do século XVIII e início do século XIX, sendo Eugene deKleist um dos pioneiros em sua produção nos anos de 1890. Tem origem medieval e toca músicas pré-definidas, algumas de suas principais características é: ser portátil, munido de palhetas livres, vários foles, um teclado, e que girando sua manivela, a música soa. Esta manivela ao ser posta em movimento, faz com que um cano gire lentamente e seus pinos e grampos levantem as frentes das chaves (alavancas), deste modo, uma extremidade da chave pressiona a haste ativando a válvula de ar do fole.

Agora que já sondamos alguns elementos básicos do instrumento musical realejo, podemos partir de um conhecimento base que nos possibilitará um diálogo inicial. O que o realejo teria de ligação com nosso assunto principal, o Cinema Surdo? Bom, não se pode debater o Cinema Surdo, sem falar da própria trajetória do sujeito e da

[1] Halyne Czmola, formada em Produção de Áudio e Vídeo pelo Instituto Federal do Paraná e graduanda em Pedagogia pela Universidade Federal do Paraná. hczmola@gmail.com

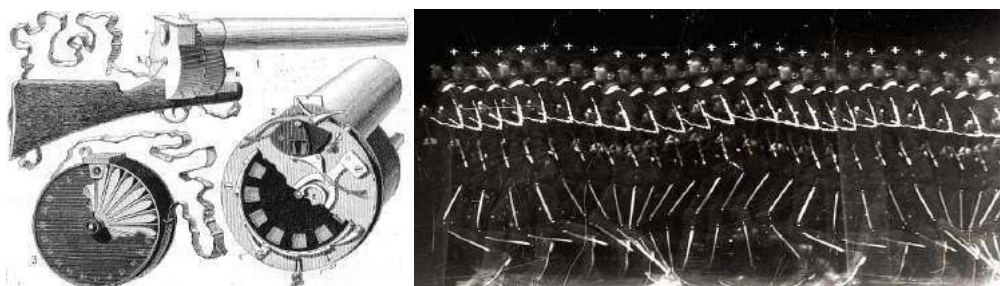
[2] Kelly Priscilla Cezar Lóddo, Pós-doutora pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná e docente na Universidade Federal do Paraná em Letras-Libras.

[3] Harmónio, é um instrumento musical de teclas, parecido com o sistema de funcionamento de um órgão, mas sem a presença dos tubos.

comunidade surda. Trajetória que não foi e não é fácil, bem como a grande maioria das trajetórias das populações minoritárias.

Por muitos anos as pessoas surdas foram pré-julgadas e subjugadas, caçadas, segregadas e verdadeiramente excluídas. Principalmente, pela visão da surdez enquanto deficiência, enquanto falta e vazio. Diversas formas de violência e barbárie foram direcionadas a esses sujeitos, que tiveram suas identidades renegadas e só não completamente apagadas, se não fosse pela transgressão e processos de perpetuação cultural. Afinal, “onde existe a imposição de poder existe também resistência” (BUBNIAK, F. e SANTOS, S, 2017).

A visão da pessoa surda na perspectiva da falta, seja ela a falta de língua, audição, fala, inteligência, sociabilidade e outros, fez com que os sujeitos surdos fossem desumanizados, sendo tratados como fragmentos de ser. Fragmentos que poderiam ser consertados, arrumados, moldados e reajustados. Isso poderia ser feito através de procedimentos e tratamentos médico-terapêuticos, com o uso de choques elétricos, sanguessugas, martelos e substâncias corrosivas. Todos esses argumentos eram justificados pela necessidade de curar e normalizar esses sujeitos desumanizados.

Ao retornarmos ao debate do realejo, Demeny era um jovem assistente do fisiologista francês Étienne-Jules Marey, que durante o final do século XIX, se dedicou a fazer experimentos sobre o movimento e a sua visualidade. Ele desenvolveu um método através do que chamamos de cronofotografia[4], que possibilitava a captura dos movimentos da fala. Marey também foi importante para pesquisas e experimentos cinematográficos, inventando uma arma de cronofotografia, que era capaz de capturar 12 frames consecutivos.

Retirado de http://cinemathequefrancaise.com/Chapter1-1/Figure_01_16_Marey.html e https://www.lomography.com/magazine/332464-the-chronophotography-of-etienne-jules-marey

Ao se possibilitar a captura de diversos movimentos ou ações, incluindo a fala. O diretor do Instituto de Surdos de Paris, León Vaisse, propôs uma parceria com Étienne-

[4] Cronofotografia, técnica fotográfica antiga que captura o movimento em vários frames. Podendo ser organizadas subsequentemente ou colocadas em camadas.

Jules Marey e seu assistente Demeny, para que desenvolvessem vários experimentos buscando a captura dos movimentos da fala (BUBNIAK, 2016). E é nesse momento, que o realejo entra em nosso foco de reflexão. Na época do experimento, Demeny disse que: "If I slowed the rotation, the child slowed the speech; if I stopped, he stopped [...] In a word, I played the *deaf-mute* like one plays a *Barrel-organ*" (MIRZOEFF apud BUBNIAK, 2016, p.38).

Já compreendendo o que é e qual a dinâmica de funcionamento do instrumento musical, pode-se entender o que Demeny quis dizer ao falar que *tocava* um sujeito surdo como se tocava um realejo. Esta fala exemplifica qual era o discurso que a sociedade ouvinte elaborava sobre um sujeito surdo, ressaltando que até os dias de hoje é difícil desvincular a imagem do surdo desta visão pejorativa. Acreditava-se na necessidade já ressaltada aqui anteriormente, de que o surdo deveria ser consertado, melhorado, a fim de suprir as suas faltas. E nada melhor do que a imposição da oralização, "[...] para se tornar útil a sociedade, o corpo do sujeito surdo deve agir como a norma (ouvinte) e falar (oralizar), as línguas de sinais devem ser proibidas, principalmente nos espaços educacionais" (BUBNIAK e SANTOS, 2017, p. 21). Esta normalização seria alcançada através das técnicas de oralização audistas que permitiam que as experiências com os movimentos da fala fossem aplicadas em surdos, assim como alguém que toca um realejo

Com isso, o método desenvolvido por Demeny e Marey foi usado para a oralização dos surdos, porque se tinha a crença de que "[...] a cópia dos movimentos labiais seria suficiente para que um surdo aprendesse a falar" (BUBNIAK, 2016, p.37-38). Nada como girar uma manivela e esperar que soluções bárbaras resolvam o grande problema da *deficiência* surda, já que os surdos eram proibidos de sinalizar, tendo desde as mãos a marradas até surradas.

Os fatos aqui apresentados não tornam os experimentos e os estudos dos dois negativos. Como dito anteriormente, essas explorações de Marey contribuíram para diversas áreas incluindo o cinema. E as invenções de Demeny também se espalharam como uma versão melhorada do fonoscópio e competiram com o cinetoscópio de Edison. Dizem que a invenção conhecida como *photophone*, mudou a teoria da fala e contribuiu para tecnologias de comunicação mais eficientes (BRAIN, 1998, p. 268-269).

A imposição da oralização e a visão de surdez enquanto deficiência eram pensamentos da época, as invenções acabaram sendo utilizadas como tecnologias para

alcançar esses fins com maior facilidade. A oralização dos surdos não era o objetivo de Marey e Demeny, mas foram usados em prol dessa finalidade, principalmente pela parceria com León Vaisse.

Os sujeitos surdos batalharam muito para ter sua identidade reafirmada, e ainda lutam pelo fortalecimento de sua presença e empoderamento. No ano de 1999, os surdos da America Latina se reuniram em um Congresso de Educação Bilíngue, o que foi considerado um marco para a comunidade surda, neste congresso foi criado o documento *A educação que nós surdo queremos*. Em 2002, foi conquistada a oficialização da língua de sinais como meio legal de expressão e comunicação, por meio da Lei 10.436. Esses avanços só foram possíveis devido aos estudos surdos, que tiveram visibilidade por meio dos Estudos Culturais, que serão debatidos adiante com maior profundidade.

Deixando nossa reflexão acerca do realejo e do "*tocar pessoas surdo-mudas*[5]" borbulhando em nossos pensamentos, vamos nos direcionar a relações mais estreitas entre cinema e a trajetória surda. Um pouco disso já se fez presente ao discutir as invenções que contribuíram para o cinema e que acabaram sendo usadas para os processos de oralização, sendo um primeiro apontamento de ligação entre as duas trajetórias, principalmente pela questão da visualidade, espacialidade e movimento.

Nos anos de 1910 a 1921, a Associação Nacional de Surdos dos Estados Unidos financiou a produção de filmes que registrassem a Língua de Sinais, isso contribuiu diretamente para a perpetuação da língua, servindo como registro e como forma de resistência, levando em consideração que nesse período era proibido a sinalização.

Eram captados poemas, histórias, palestras, memórias e demais manifestações. Refletindo sobre esse processo, pode-se apontar o cinema enquanto artefato cultural para a comunidade surda, uma vez que contribuía para a perpetuação da Cultura Surda.

> Cultura surda é o jeito de um sujeito surdo entender o mundo e de modifica-lo a fim de torna-lo acessível e habitável, ajustando-o com as duas percepções visuais, que contribuem para a definição das identidades surdas e das 'almas' das comunidades surdas. Isso significa que abrange a língua, as ideias, as crenças, os costumes e os hábitos do povo surdo (STROBEL apud SILVEIRA, 2009, p. 02).

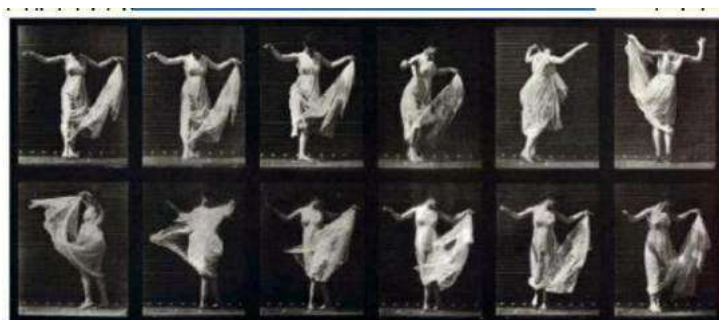
Este termo, Cultura Surda, surge como "força discursiva nos mais diferentes lugares, e os discursos sobre ela se constituem por meio do saber dos sujeitos surdos, saberes esses produzidos pelos próprios surdos" (RAUGUST e PEREIRA, 2017, p.133).

---

[5] Surdo-Mudo, está definição não é usada.

Se pensarmos a origem do cinema, podemos relacioná-la com os aspectos viso-espaciais da língua surda. A questão da exploração do corpo, dos movimentos, a liberdade, os gestos e demais momentos de puro ser. “O elemento do cinema é o gesto e não a imagem” (AGAMBEN apud BUBNIAK e SANTOS, 2017, p. 24), ele se refere ao fato de os primeiros filmes estarem muito próximo do gesto, trabalhando com a ideia do gesto cinematográfico.

Um exemplo seria o filme dos irmãos Lumière, *A Saída dos Trabalhadores da Fábrica*, bem como os experimentos de Eadweard Muybridge, que não tinham preocupações de contar e estabelecer alguma narrativa.

Retirado de http://artefactum.rafrom.com.br/index.php/artefactum/article/view/1532

Outro aspecto da trajetória do cinema e da comunidade surda, e talvez a de maior relevância, devido a seu caráter intrínseco e concomitante, seria o Cinema Mudo. Este era um período em que os sujeitos surdos se sentiam mais integrados ao público dos filmes, devido à ausência de diálogo e a presença de títulos com as possíveis falas, ou até mesmo sem isso. A valorização dos planos próximos, que priorizavam as expressões dos atores, contando com os gestos, com as mímicas, com a desenvoltura e performance dos corpos para transmitir e contar as histórias, eram fatores que aproximaram o público surdo, que muitas vezes atuavam nas produções, sendo ótimos atores.

Também, em especial as ações do principal expoente do Cinema Mudo, Charlie Chaplin, contribuíram para tornar esse momento rico em experiências culturais integradoras. Ele tinha um amigo chamado Granville Redmond, que atuou em vários de seus filmes, e o qual ensinou a ele alguns sinais, que foram usados pelo próprio Chaplin nos filmes. Segue-se frames em que Charlie Chaplin sinaliza no filme *Vida de Cachorro*, os sinais significavam ‘criança’ e ‘bebê’.

Retirado de https://www.riuni.unisul.br/handle/12345/3210

LINGUAGEM E LÍNGUA

Um dos grandes nomes da linguística é Ferdinand de Saussure, e sua concepção de língua está muito vinculada a questão do signo como a junção do conceito (significado) com a imagem acústica (significante), ou seja, a fala é elemento primordial no processo de significação. Derrida é um autor que surge no processo de questionamento dessa visão Saussuriana e encaixa-se perfeitamente nos estudos surdos ao fazer uma denúncia do que chamou de *fonocêntrismo*[6]. "Thus Derrida (1974) notes the phonocentric move in Saussurian linguistics when he substitutes the term *sound-image* for *linguistic signifier*" (DIRKSEN, BAUMAN, 2004, p.243).

Derrida critica o momento fonocêntrico que "[...] the Western tradition when speech cosolidated its power over alternative forms of language" (DIRKSEN e BAUMAN, 2004, p.243). Não discutindo diretamente sobre a língua de sinais, acabou contribuindo por questionar e deslocar o valor linguístico da fala, para um nível maior de significação. Ele desconstrói a supremacia naturalizada da fala e da escrita fonética, o que acabou implicando nos estudos que se estabeleciam sobre o *audismo*[7].

O audismo e o fonocêntrismo exemplificam o que foi tratado anteriormente, referente a oralização do sujeito surdo, "[...] deaf people have been physically and pedagogically coerced into adopting hearing norms, whether they wanted to or not" (DIRKSEN e BAUMAN, 2004, p.241). Puxando para teorias próprias do cinema, podemos citar M. Chion, que discute sobre questões referentes ao som. Uma de suas teorias é a questão do vococêntrismo, em outras palavras, a voz humana em uma hierarquia de sons é considerada a de maior nível (ALLEN, 2011), ou seja, a prioridade da voz (diálogo) sobre todos os outros sons de um filme. Com isso, reconhecemos a língua de sinais enquanto "objetivação da realidade material do signo, funcionando

---

[6] Fonocêntrismo, prioridade da voz e da fala, da voz presente a si, preconceito da metafísica ocidental.

[7] Audismo, "the discrimination against individuals based on hearing ability" (DIRKSEN; BAUMAN, L, 2004).

como elemento agregador das comunidades surdas que se caracterizam por compartilhar, além da língua, valores culturais, *habitus* e modos de socialização próprios" (FERNANDES, 1998, p. 58).

Paralelos entre cinema e a linguagem podem ser estabelecidos, Machado (2009) em seus escritos já dizia que "a imagem comunica, exprime, vale tanto quanto a linguagem". O cinema desde suas origens trabalha com essa imagem enquanto forma de linguagem para constituir o que chamamos de linguagem cinematográfica, utilizando de seus artifícios e de suas potencialidades discursivas. Levando em consideração todos os aspectos da linguagem cinematográfica, seus planos, enquadramentos, *takes*, aspectos subjetivos, artísticos e técnicos. O cinema é conhecido como uma arte do artificio, principalmente por suas origens. A principal forma de difusão dos filmes antes dos chamados *nickelodeons*[8], era o vaudeville, "[...] espetáculo burlesco, o circo e as exibições itinerantes, em que a performance e a forma narrativa final eram construídas pelo *showman*-exibidor". (COSTA, F. 2013, p.29). Vê-se a relação entre aspectos fantásticos e o artificio.

> Mas a linguagem também recebe por sua vez a consideração de artifício, pois é entendida como 'um sistema de signos que não tem relações materiais com aquilo que representa'. Pode-se assim deduzir que toda forma de cultura, tanto a escrita quanto a visual, é culturalmente considerada artifício [pelo menos no que se refere à cultura ocidental] (LINARES, 2013, p. 74).

Essa questão de linguagem e língua é de estrema importância, e por isso recebeu aqui um espaço para seu debate, pensando que é "através da aquisição dessa língua que o surdo pode partilhar experiências, transmitir emoções, desenvolver conhecimentos e compartilhar informações na comunidade surda, constituindo, assim, a sua cultura" (RAUGUST e PEREIRA, 2017, p.130).

CINEMA SURDO: PRODUTO DESTE DISCURSO

Deste modo, chegamos no momento em que se estabelece um forte diálogo entre o cinema e a comunidade surda, ressaltando novamente o cinema enquanto artefato cultural e arte repleta de intencionalidade.

São vários os discursos que se estabelecem nas obras cinematográficas, compreendendo discurso enquanto um conjunto de enunciados construídos através da linguagem. Esses enunciados refletem condições especificas e finalidades especificas.

[8] Nickelodeons, primeiro tipo de espaço para exibição de projeções de imagens em movimento, cobravam apenas cinco centavos.

> [...] ora os filmes falam dos sujeitos surdos como incapazes, incorrigíveis, anormais, ignorantes, primitivos, ora nos falam de surdos que, apesar da surdez, são recompensados por outros sentidos que os tornam capazes, corrigíveis, normalizáveis, inteligentes, civilizados (THOMA, 2002, p. 242).

A visão trazida para o debate por Thoma é interessantíssima, pois exemplifica a dicotomia existente sobre o sujeito surdo, desde visões preconceituosas até visões civilizatórias e salvacionistas. É curioso refletir sobre as representações criadas do surdo e da própria surdez, o Cinema Surdo pode auxiliar neste processo, com narrativas que abordam temáticas e histórias surdas, ou filmes que possuam surdos na equipe técnica ou que seja encenado por surdos, isto contribui para se formular com melhor consistência um pensamento da alteridade surda, e na análise crítica dessas representações.

Afinal, "o cinema produz conhecimento, fixa identidades e instaura sentidos sobre os sujeitos surdos" (THOMA, 2002, p. 243). Quais são essas identidades? As mais variadas possíveis, bem como suas representações. Desrespeitando a cronologia, discutiremos sobre um filme de grande destaque para o Cinema Surdo. *The Tribe* (2014) é um filme ucraniano, do diretor Myroslav Slaboshpytskiy, ele é totalmente em língua de sinais ucraniana e conta com atores surdos em sua totalidade. Venceu diversos festivais, levando vários prêmios e trazendo para o debate a visibilidade surda. Analisando a questão da representação surda, o diretor Slaboshpytskiy se desvincula da imagem do surdo enquanto vítima, fugindo da idealização e criando personagens complexos e redondos.

Retirado de http://www.bbfc.co.uk/releases/tribe-film

A proposta do filme surge da própria experiência de Myroslav Slaboshpytskiy, que enquanto jovem estudava em uma escola ao lado de um internato para surdos, tendo

uma convivência diária com surdos e como ele mesmo diz, de jogos de futebol há brigas de rua. O filme acaba empoderando a comunidade surda e não a explorando.

Para traçar um paralelo com essa obra apresentada, citaremos o filme Children of a Lesses God (1986). O filme obteve uma grande repercussão e trouxe visibilidade para a língua de sinais, fazendo com que a procura por cursos aumentasse significativamente. A atriz Marlee Matlin, que fez um dos papeis principais do filme, é a única atriz surda a ter recebido um prêmio.

Retirado de https://www.imdb.com/title/tt0090830/

Porém, o filme recebe algumas críticas, já que o personagem principal John Leeds precisa falar a todo o momento o que a jovem Sarah está pensando ou agindo. O que caracteriza o pensamento de Derrida sobre o falava sobre o fonocêntrismo, é necessário que Leeds oralize os desejos de Sarah para que eles tenham significados reais, é o que chamamos de ouvir-se-falar.

CONSIDERAÇÕES: ESTUDOS CULTURAIS E CONTEXTOS ESCOLARES

Iniciaremos esses momentos de análise considerando que todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem (BAKHTIN, 2000). Tal questão marca uma forte ligação entre as artes, as culturas, os sujeitos e os discursos. A própria questão do discurso. Os discursos estão correlacionados com os Estudos Culturais, já que a cultura é constituída de um emaranhado discursivo.

Para falar sobre Estudos Culturais, partimos do entendimento de cultura como "[...] partly defined as a circuit of power, ideologies, and values in which diverse imagens and sounds are produced and circulated, identites are constructed, [...] in both individualizes and social forms, and discurses are created, [...]" (GIROUX, 2004, p.59-60). Compreendendo que os filmes fazem mais do que apenas entreter, "it offers up subject positions, mobilizes diseres, influences us unconsciously, and helps to constructo the landscape of american culture" (GIROUX, 2001, p. 585). O sujeito surdo

nesse contexto é entendido enquanto produtor de discurso, potencializado pelo Cinema Surdo, que oportuniza diversas formas narrativas e diálogos.

Essas oportunidades são entendidas enquanto possibilidades educacionais e pedagógicas, já que muito do que foi debatido se relaciona com o chão da escola. Repleto de relações de poder, materiais e simbólicas, os filmes produzem e incorporam ideologias e representações intencionais, "put simply, films both entertrain and educate" (GIROUX, 2001, p. 585). Sendo assim, os estudos culturais possibilitam a visibilidade para os estudos surdos e servem como base de reflexão para pensar o cinema surdo enquanto discurso e elemento educacional, representando uma grande força política, ideológica, cultural, linguística e artística.

Junto a isso, no que se refere ao cinema o ensino institucionalizado dos sujeitos surdos, que antes eram proibidos de sinalizar, agora podem desfrutar de um ambiente que busca ao máximo possibilitar boas experiências pedagógicas, bem como em contextos bilíngues, mas que ainda enfrentam dificuldades. As novas tecnologias auxiliam nesses processos educacionais, ofertando bases e recursos para proporcionar um processo de ensino-aprendizagem de melhor qualidade, enfatizando as potencialidades viso-espaciais. "Podemos perceber que as práticas de ensino da língua e da cultura surda, os planos de ensino ou as ementas, as legislações, são produtos de uma prática discursiva que as constitui enquanto as nomeia" (RAUGUST e PEREIRA, 2017, p.127). Logo, entende-se que é necessário manter-se em movimento em um processo constante de elaboração critica da vivência educacional do sujeito surdo, entendendo sua identidade, sua comunidade, suas especificidades e potencialidades.

Para isso, acredita-se que os filmes possam auxiliar na formação de estudantes, para que os mesmos sejam aptos a realizar análises críticas e leituras sociais. Os filmes constituem uma poderosa força, justamente por seu caráter intencional e ideológico, capaz de nas palavras de Giroux "[...] shaping pubic memory, hope, popular consciousness, and social agency and as such invites people into a broader public conversation" (GIROUX, H. 2001, p. 595). Com isso, o Cinema Surdo pode ser um meio de contribuir para o estabelecimento de uma alteridade surda divergente dos preconceitos oralizantes instituídos em diversos contextos sociais. Assim como foi trabalhado no início do texto, esperamos que com essa formação crítica social, não se retorne ao pensamento de um sujeito surdo-mudo (terminologia erronia) ou de que deveríamos toca-lo como tocamos um realejo, mas que continuemos progredindo no

caminho de construção de uma educação bilíngue que busque a emancipação e autonomia.

REFERÊNCIAS

ALLAN, Sara. **O verbo-centrismo no cinema**, 2011. Disponível em <http://ml.virose.pt/blogs/si_11/?p=130>. Acesso em 12/01/2018, às 09h53

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal.** Trad. Maria Ermantina Galvão; rev. trad. Marina Appenzeller. 3.ed. São Paulo: Mar- tins Fontes, 2000.

BRASIL, Lei n° 12.319, 1 de setembro de 2010. Regulamenta a profissão de Tradutor e Intérprete da Língua Brasileira de Sinais - LIBRAS. **Diário Oficial [da] União**, Brasília, DF, 1 set. 2010. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12319.htm>. Acesso em: 10 nov. 2017.

BRASIL. Decreto nº 5.626, de 22 de dezembro de 2005. Regulamenta a Lei nº 10.436, de 24 de abril de 2002, que dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais - Libras, e o art. 18 da Lei nº 10.098, de 19 de dezembro de 2000. **Diário Oficial [da] União**, Brasília, DF, 23 de dez. 2005. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/l10436.htm>. Acesso em: 10 abr. 2017

BRASIL. Lei nº 10.436, de 24 de abril de 2002. Dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais - Libras e dá outras providências. **Diário Oficial [da] União**, Brasília, DF, 25 abr. 2002. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/l10436.htm>. Acesso em: 10 abr. 2017.

BRAIN, Robert. **Inscribing Science:** scientific texts and the materiality of communication. Timothy Leinnor (org.) – Stanford University Press, Stanford, California, 1998. Disponível em: <https://monoskop.org/images/5/5f/Lenoir_Timothy_ed_Inscribing_Science_Scientific_Texts_and_the_Materiality_of_Communication.pdf > acesso em: 14/10/2018 às 22:35.

BUBNIAK, Fabiana Paula. **Cinema Surdo:** por uma poética pós-fonocêntrica. Unisul, 2016. Disponível em: <https://www.riuni.unisul.br/handle/12345/3210> acesso em 14/10/2018 às 22:47.

BUBNIAK, Fabiana Paula. e SANTOS, Saionara Figueiredo. O cinema pós-fonocêntrico e a sobrevivência do gesto. **Revista: Artefactum**, n.2. 2017. Disponível em: <http://artefactum.rafrom.com.br/index.php/artefactum/article/view/1532> acesso em 14/10/2018 às 22:45.

COSTA, Flávia Cesarino. **História do cinema mundial**. Fernando Mascarello (org.) – 7ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2013.

PARA ONDE VAI A LITERATURA? O ÁUDIO-VISUAL NA EXPERIÊNCIA DO LITERÁRIO.

WEISZ, Juliana Ristow[1]

RESUMO: Na verdade não há uma resposta definitiva para esta pergunta. A palavra literatura vem constantemente sendo ressignificada, assim como a sua aplicação na sociedade. Pelo exposto, o propósito dessa discussão é ponderar a respeito do universo e da posição da literatura como espaço de obtenção de erudição, sapiência e pensamento crítico. Para isto, serão exploradas algumas ideias de significativos conhecedores da questão. A finalidade dessa discussão é pensar na literatura do agora, que tem sido produzida e consumida agora, no nosso tempo, a literatura áudio visual. Percebe-se que muito vem sendo discutido sobre a relação da literatura com outras artes, mas o que impede o produto final áudio visual de ser considerado literatura? Considerar o áudio visual literatura pode ser a autorização para que essa arte entre pela porta da frente da escola e inicie um processo de valorização da disciplina de literatura, uma vez que é contemporânea aos agentes envolvidos no processo ensino-aprendizagem.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; áudio visual; ensino.

CONCEITO DE LITERATURA E SUAS MODIFICAÇÕES

O que é literatura?

Na verdade, não há uma resposta definitiva para esta pergunta. A palavra literatura vem constantemente sendo ressignificada, e a sua aplicação na sociedade também. Pelo exposto, o propósito dessa discussão é ponderar a respeito do universo e da posição da literatura como espaço de obtenção de erudição, sapiência e pensamento crítico. Para isto, serão exploradas algumas ideias de significativos conhecedores da questão.

O que é considerado ou não literatura sofreu e sofre grandes alterações com o decorrer dos anos. Um exemplo disso foi a antologia feita por Heloísa Buarque de Hollanda, *26 poetas hoje* (1975), que na época da sua publicação foi recebida pela crítica sob a acusação de que não era literatura, e, no entanto, atualmente é um cânone da poesia brasileira, cobrada em muitos vestibulares, ou seja, virou literatura. Então, quem é que diz o que é ou não é literatura?

Vários intelectuais, filósofos, escritores dissertaram sobre o tema, e nos propomos a recuperar algumas das conceituações.

A *Arte Poética* foi escrita por volta de 335 a. C, e desde o século XVI, quando o clássico se tornou a parte central dos estudos sobre literatura, é impossível ignorar as considerações de Aristóteles sobre o tema e a influência da *Arte Poética* no que se diz sobre o assunto até agora, mesmo que muitas escolas literárias do século XIX tenham se situado em oposição às teorias atribuídas ao filósofo grego. Embora o compilado de anotações não trate especificamente do que é literatura, é provavelmente a obra que contém o maior número de ideias fecundas sobre o tema, rejeitando a ideia platônica de falsidade, inutilidade ou nocividade da literatura.

[1] Mestranda do Programa de Pós Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), orientada pelo Prof. Dr. Fábio Augusto Steyer. (Bolsista CAPES). julianaristowcanuto@gmail.com

Aristóteles toma as obras a partir da descrição de seus constituintes, e é deles que ela vai receber seu valor.

Aristóteles não usa o termo literatura, porém é sobre isso que ele fala quando no capítulo I aparece o seguinte:

> Carecemos de uma denominação comum para classificar em conjunto os mimos de Sófron e de Xenarco e os diálogos socráticos, as imitações em trímetros, em versos elegíacos ou noutras espécies de metro vizinhas (ARISTÓTELES, 2003, p. 24)

Ou seja, todas essas formas de imitação fazem parte de um campo específico da arte que até então não tinha nome, mas que se diferenciava das artes plásticas, por exemplo. Aristóteles diferenciava a poesia das artes plásticas admitindo que as duas partiam da imitação, porém a primeira a fazia pela voz enquanto a segunda pelas formas e cores.

Seguindo o raciocínio de que a *Arte Poética* é então um texto de teoria literária, mesmo que ainda não com essa denominação e nem mesmo com essa intenção uma vez que Aristóteles não buscava prescrever uma boa arte e sim descrever o que encontrara nas obras por ele analisadas, observamos no capítulo XIV o seguinte: " o terror e a compaixão podem nascer do espetáculo cênico, mas podem igualmente derivar do arranjo dos fatos (...) " (ARISTÓTELES, 2003,p. 54 grifo nosso), espetáculo cênico seria a encenação e arranjo dos fatos o texto escrito, dá a impressão que para Aristóteles ambos faziam parte da arte final e mesmo que o arranjo dos fatos fosse o que de fato garantia maior qualidade estética o espetáculo cênico não deveria ser ignorado, sendo assim a arte poética não trata do texto escrito mas do produto final, da obra final.

Segundo Aristóteles, a arte imita “os caracteres, as emoções e as ações”. Essas imitações o filósofo divide entre imitações narrativas e imitações dramáticas:

> Com efeito é possível imitar os mesmos objetos nas mesmas situações, numa simples narrativa ou pela introdução de um terceiro, como faz Homero, ou insinuando-se a própria pessoa sem que intervenha outra personagem, ou ainda apresentando a imitação com a ajuda de personagens que vemos agirem e executarem elas próprias. (ARISTÓTELES, 2003, p. 28)

Para Aristóteles, a catarse é a finalidade da literatura. Na *Arte Poética*, ele diz que a função da poesia é o prazer (hedone), não um prazer grosseiro e corruptor, mas puro e elevado. Este prazer oferecido pela poesia não deve ser considerado como simples manifestação lúdica, devendo antes ser entendido segundo uma perspectiva ética:

> A tragédia é uma imitação da ação, elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem temperada, com formas diferentes em cada parte, que serve da ação e não da narração, e que, por meio da comiseração e do medo, provoca a purificação de tais paixões. (ARISTÓTELES, 2003, p. 30)

Outro filósofo importante também se questionou sobre a finalidade da literatura, o que ela seria, a que, para quem e porque ela se propõe na sociedade humana. Jean-Paul Sartre publicou *Que é a literatura?* em 1947.

Em um contexto completamente diferente do de Aristóteles, e o interesse de Sartre era mais voltado para o aspecto social do que artístico da literatura. É no pós-guerra que Sartre reflete sobre de que forma a literatura deveria ater-se à realidade e como o texto literário poderia transformar essa realidade. Surge então a preocupação com o engajamento do escritor.

Diferentemente de Aristóteles, Sartre deixa subentendido que seu ensaio é exclusivamente sobre literatura escrita, justamente porque a pergunta que permeia seu ensaio é: Que é escrever?

Sartre diferencia arte-significante (prosa) e arte não significante (pintura, música, escultura, poesia), reparemos que ele não ousa incluir a arte da representação (cinema ou teatro) em nenhuma das duas categorias. Em Que é a literatura? ele vai especificar mais detalhadamente a prosa e a poesia, pois elas estão realmente conectadas à linguagem, à comunicação. Pensamos então, que é dessas que o cinema e o teatro mais se aproximam.

É na prosa que o filósofo francês vê a literatura como uma arte utilitária por essência, que visa à comunicação entre as palavras escritas e o mundo exterior, a realidade humana.

Assim como no título do livro, a interrogação está presente em toda obra: são indagações que têm como objetivo a reflexão acerca da escrita literária, e não respostas definitivas. As questões que são colocadas são: Com que finalidade você escreve? A finalidade da linguagem é comunicar. Você tem alguma coisa a dizer? Alguma coisa que valha a pena ser dita, comunicada? Que aspecto do mundo você quer desvendar, que mudanças querem trazer ao mundo por esse desvendamento? Sua função é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele? O que aconteceria se todo mundo lesse o que eu escrevo? Por que você falou disso e não daquilo, e já que você fala para mudar, por que deseja mudar isso ou aquilo? Desse modo, notamos que para Sartre é de extrema importância o modo como se decide escrever as coisas o que nos leva as discussões sobre estilo, forma, e os aspectos que determinariam o valor da prosa, sua relação com o entorno, com a historicidade. Defendo seus próprios romances das críticas recebidas. Sobre isso, Sartre diz: “Quanto à forma, não há nada a dizer de antemão e nada dissemos: cada um inventa a sua e só depois é que se julga”. (SARTRE, 1989, p. 23).

Para Sartre, a “verdadeira e pura literatura” tem uma intima relação com a expressão total e profunda da alma dos escritores. O autor recomenda aos autores contemporâneos que

passem mensagens aos seus leitores, de modo que sua subjetividade se entregue sob a aparência de objetividade.

O semiologista francês Roland Barthes, embora seja por definição um estudioso da linguagem, considerado em alguns momentos estruturalista e em outros um libertário pós-moderno, e não um estudioso primordialmente da literatura, demonstra desde sua publicação inaugural ser um astuto conhecedor da linguagem literária. Barthes contribuiu muito com a teoria literária e suas convicções permanecem sendo discutidas. Suas proposições são relevantes, entre outros aspectos, para refletir acerca do papel do leitor para a compreensão dos sentidos do texto; outra contribuição importante para os estudos literários é o seu texto "O efeito de real", no qual ele discorre sobre a utilização de elementos textuais descritivos por autores como Flaubert, sendo considerado um ensaio de seu momento pós-estruturalista. Esse ensaio pretende constatar uma justificativa funcional para a utilização de determinadas estruturas textuais em detrimento de outra dentro de uma obra literária, que não necessariamente são enquadrados na análise estruturalista tradicional.

Barthes divide as estruturas narrativas em dois tipos: preditiva, que conserva uma organização estrutural próxima do clássico apresentado pela poética aristotélica e estabelecida sobre os pilares da verossimilhança; e a notação insignificante que se contrapõem a anterior, aqui a verossimilhança passa a ser substituída pelo realismo, mesmo que incoerente, uma vez que uma das principais características do real é a imprevisibilidade.

Barthes dissertou ainda sobre a crítica literária:

> Em meados dos anos de 1950, Barthes assinalava o aparecimento de novos tipos de crítica literária, representados por Gaston Bachelard, Lucien Goldmann, o Sartre de Baudelaire, Poulet e J. P. Richard.
> Elogiava a crítica praticada por L. Goldmann, "crítica histórica" que define "de modo rigorosamente materialista" o elo que une a História à consciência corporal do escritor, e propunha uma conciliação desta com a crítica psicológica, pois a crítica histórica coloca o autor entre parênteses, e a crítica psicanalítica nada diz da significação histórica. A tarefa da crítica, segundo ele, seria reconciliar essas tendências. A partir dessa data, evidencia-se em sua própria crítica uma informação psicanalítica, acrescentada à base teórica marxista anterior. Seu livro Sobre Racine, em 1963, provocará a ira de um catedrático da Sorbonne e ocasionará a polêmica da "nova crítica", da qual ele seria o maior representante. A "nova crítica" era aquela que se apoiava nas ciências humanas, abandonando o biografismo positivista e a "explicação de texto" acadêmica. (MOISES, 2006)

Para Barthes, o universo linguístico é permeado das relações de poder, relações das quais as pessoas tentam exaustivamente desvincular-se - é inata ao ser humano a busca pela liberdade. No entanto, dentro do universo linguístico essa busca é vã, e desse modo a literatura seria uma maneira encontrada dentro da própria língua para fugir da linguagem; seria, desse modo, a literatura uma espécie de trapaça:

> [...] só resta [a nós], por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura. (BARTHES, 1992, p. 16).

Assim, para Barthes, a literatura não estaria submetida ao poder.

Barthes afirma que a literatura se apropria de muitos saberes. Em uma única obra diversos conhecimentos são evocados sejam eles históricos, geográficos, artísticos, etc., ampliando a visão sobre os temas abordados, uma vez que:

> a literatura trabalha nos interstícios da ciência: está sempre atrasada ou adiantada com relação a esta [...]. A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa. (BARTHES, 1992, p. 16)

Desse modo, a literatura, no seu perfazer atual, é primeiramente linguagem; ou melhor, é como linguagem que ela cria uma existência efetiva, cujas características gerariam uma divisão entre a própria literatura e o chamado real. Logo, Barthes aponta seus argumentos:

> Eticamente, é tão somente pela travessia da linguagem que a literatura persegue o abalamento dos conceitos essenciais da nossa cultura em cuja primeira linha, o de real. Politicamente, é ao professar e ao ilustrar que nenhuma linguagem é inocente, é ao praticar o que poderia se chamar de "linguagem integral" que a literatura é revolucionária. Assim, a literatura se vê hoje sozinha a carregar a responsabilidade inteira da linguagem; pois, se a ciência, indubitavelmente, precisa da linguagem, ela não está, como a literatura, na linguagem (BARTHES, 2004, p. 5-6).

Se o presente trabalho visa pensar na literatura ensinada no Brasil é preciso mirar as considerações do brasileiro Antonio Candido sobre o que seria literatura. O estudioso é considerado por muitos, em especial por aqueles que se alinham a uma vertente teóricometodológica relacionada à sociologia da literatura, o crítico literário mais prestigiado do Brasil. Formado em literatura e professor de sociologia, trouxe em seus estudos a literatura como pilar para a observação da sociedade brasileira. Autor de livros fundamentais usados por estudantes e professores do campo da literatura, expandiu seus pensamentos em ensaios e estudos sobre o tema. Em um deles, "O direito à literatura", afirmou que:

> a literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo. Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudicais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da <u>ação dramática</u>. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. (CANDIDO, 1995, p. 113. grifo nosso)

Candido muito falou sobre literatura, mas não a definiu como sendo exclusivamente o material escrito. Ao referir-se à ação dramática como uma das possibilidades de manifestação dos valores de uma sociedade, podemos supor que para ele havia diferenças entre essas

manifestações: ficção, poesia e ação dramática; mas se não excluímos a poesia do que hoje consideramos literatura, porque então o fazer com a ação dramática?

A história da literatura procura entender todas as modificações que a produção literária passou ao longo da evolução da sociedade, ao estudá-la nos deparamos com a impossibilidade de firmarmos em um conceito fechado, no entanto nos alinhamos com as teorias que consideram a pedra fundamental a análise e compreensão dos textos literários em si, pois as narrativas nos ajudam a entender melhor o contexto histórico em que o texto foi escrito. Deste modo, entendemos que a literatura busca influência nela mesma para sempre ter a possibilidade de abrir novos caminhos e novas ideias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos propomos a pensar o que é considerado literatura. Ouvimos sempre que o aluno não lê, algumas vezes porque não tem acesso ou porque não tem interesse. No entanto, acreditamos que o aluno tem sim interesse pela arte literária, porém talvez não tenha interesse pelas obras que são exploradas atualmente na escola. A escola ainda prioriza o ensino da disciplina por meio dos clássicos e mesmo quando inova, trazendo algo contemporâneo, que facilita a identificação do aluno com o narrado, opta por conferir status de literatura somente ao que foi publicado no formato do códex.

Nossa proposta baseia-se em afirmar o audiovisual como pertencente à categoria literária e as séries como um gênero integrante desta categoria, para refutar a ideia de que o aluno do ensino fundamental e médio não está interessado por essa arte.

Ao defendermos o conceito de literatura audiovisual não estamos afirmando que toda obra ficcional filmada é literatura, assim como nem todo livro com conteúdo ficcional. Procuramos nas séries da Netflix obras com elementos narrativos suficientes e consistentes para serem consideradas literatura, a essas denominamos literatura audiovisual seriada.

Buscamos recuperar o que é considerado literatura, o que já foi ,e, principalmente, o que não foi considerado no momento do seu surgimento, mas depois passou a ser incorporado nos estudos literários para comprovar que tratamos de uma arte que agrega, de tempos em tempos, novos elementos sem uma desvalorização do que a antecede; pelo contrário, traz nela sempre marcas visíveis de hereditariedade. Além disso, não renegamos a leitura das obras canônicas, mas nos posicionamos em um lugar que vislumbra com positividade a interferência das novas tecnologias nos hábitos de leitura.

Referências:

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Editora Martin Claret Ltda, 2003

BARTHES, Roland. **"Da ciência à literatura"**. In: O rumor da língua. Trad. Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. **"Efeito de real"**. In: O rumor da língua. Trad. Mario Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. **Aula.** Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1992.

CANDIDO, Antonio. **Direitos Humanos e literatura**. Brasília: Editora Brasiliense, 1989.

MOISÉS, Leyla Perrone. **A eterna interrogação dos signos sociais, em todas as suas ocorrências caracteriza a obra de Barthes.** Disponível em http://residuodigital.blogspot.com/2006/03/eterna-interrogancias-caracteriza-obra.html. Último acesso: 20/08/2018

SARTRE, Jean Paul. **Que é a Literatura?** São Paulo: Editora Ática, 1989.

MULHER E CINEMA NA DÉCADA DE 50: OS FIGURINOS DE EDITH HEAD E ALFRED HITCHCOCK EM JANELA INDISCRETA

ALÉCIO, Manuela Campos Machado[1]

RESUMO: Há uma multiplicidade de ligações entre o cinema a moda, caracterizadas pela relação dos figurinos em si, dos filmes, dos personagens, do corpo. Estes têm a função de construção do personagem, de definição de sua inserção social, e de traçar ou reforçar o traçado de suas características psicológicas. Desta forma, relaciona-se o figurino da estilista e figurinista norte-americana, Edith Head, em produções da década de 1950 do cineasta inglês, Alfred Hitchcock, com recorte no filme *Janela indiscreta* (1954), estrelado por Grace Kelly. Hitchcock entrou para a história do cinema ao exibir uma série de protagonistas loiras, atrizes com perfil semelhante: bonitas, condizentes para os padrões vigentes na época, com ar clássico e glacial e, ao mesmo tempo, misteriosas e vulneráveis, desejáveis e discretas. Neste contexto, busca-se esmiuçar a importância dos figurinos para a composição da heroína do filme em pauta. Figurinos estes, compostos, em grande parte, por forma ampulheta, corte preciso em tecidos finos, vestidos com cintura marcada, sapatos e sandálias de salto alto e luvas e joias delicadas como adorno. A beleza da personagem é composta por cabelos com ondas ou presos em coques com volume e a maquiagem é formada por batom vermelho e pele perfeita, contrapondo a personalidade forte de sua protagonista: linda, destemida e gélida.

PALAVAS-CHAVE: Cinema; figurino; construção de personagem; Head e Hitchcock

Introdução

Há uma diversidade de ligações entre o cinema e a moda. Laços e relações podem ser observados a partir de temas, personagens, arquétipos corporais e comportamentais, cenários, fotografia e figurino, que compõem um filme. O figurino, particularmente, apresenta-se como elemento fundamental em termos de construção de personagem. Funciona, não apenas como indicativo, mas como definidor, por exemplo, de inserções sociais e históricas, caracterizações psicológicas e comportamentais. Este trabalho tem como objetivo estabelecer as bases estruturais e metodológicas para uma análise sobre o papel e o funcionamento do figurino criado pela estilista e figurinista norte-americana, Edith Head para a personagem Lisa Carol Fremont, na produção do filme *Janela indiscreta* (1954) do cineasta inglês, Alfred Hitchcock. Processo este, de construção da personagem por meio do figurino que, muitas vezes não é percebido pelo espectador. Hitchcock entrou para a história do cinema ao exibir em sua obra uma série de protagonistas loiras, interpretadas por atrizes com perfil semelhante: todas eram consideradas belas, em acordo com os padrões clássicos vigentes na época; exibiam comportamento predominantemente conservador e discreto, mas ainda assim revelavam-se atraentes e sexualmente desejáveis; suas representações e os lugares que ocupavam na trama eram circundados em um ambiente de vulnerabilidade e mistério. Neste contexto, busca-se

1 Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (UTP); manuelaalecio@me.com

verificar as estratégias de significação utilizadas nas criações dos figurinos da jovem Lisa Carol Fremont, vivida pela atriz norte-americana, Grace Kelly, e identificar aquelas mais estrita e determinantemente atreladas à construção das heroínas Hitchcockianas, figurativizadas como mulheres de personalidade forte, e usualmente tidas pelo público espectador como “lindas, perigosas e gélidas”.

O figurino e a identificação da personagem

O figurino, já em seu inicio, se adornava de acordo com as personificações, caracterizações e *status* que pretendia assumir. Se não houvesse a preocupação com o figurino, seria difícil distinguir os personagens. Numerosas vezes o figurino é o responsável pela unidade da montagem, da representação. Sem o figurino, seria quase impossível contar e contextualizar uma história, ele representa um importante componente na construção da montagem. Não tem somente a função de vestir o artista, validando a história narrada: marca a época do evento, o *status* social, a profissão, a idade, a personalidade, sua visão de mundo, trazendo características visando a comunicação com o público. Desta forma, o figurino tem a função de construção da personagem, de definir sua inserção social e traçar suas características psicológicas.

Assim, apresenta-se uma profusão de ligações entre o cinema e a moda, caracterizadas pela relação dos figurinos. De acordo com Ana Teresa Jardim Reynaud, professora da Universidade do Rio de Janeiro – UNIRIO, em prefácio do livro *Figurino: uma experiência na televisão*, a importância na concepção e na feitura das roupas que vestem a personagem nos transmite uma informação ou mesmo uma pequena sinopse narrativa do presente, do passado ou mesmo do futuro da personagem:

> E como sabemos, suas roupas, acessórios, aparência física, devem indicar de forma precisa e contundente características próprias, individuais, que vão de classe social (ou mobilidade entre classes sociais, ascensão e decadência), a características psicológicas sutis e profundas. Universo fascinante, rico, nuançado, o design de figurino precisa efetuar um trabalho de estilização e depuração, ou mesmo de maximização, para que os sinais sejam apreendidos. (LEITE; GUERRA, 2002, p.15)

O figurino estabelece um sistema de sinais que resultam na identificação da personagem pelo espectador, por mais desatento que ele seja. O figurino aponta elementos óbvios, como a localização geográfica, o clima ou a época do ano: uma atriz trajando um casaco de peles mostra o inverno, assim como uma atriz vestindo um maiô, sinaliza um clima quente de verão. Também aponta a idade da personagem, o sexo, a ocupação: roupa de médica, por exemplo. A posição social, a hora do dia ou da noite: um vestido longo com rendas e bordados em uma festa chique.

Fausto Viana, pesquisador de trajes de cena e professor na Escola de Comunicações de Artes da USP e Dalmir Rogério Pereira, cenógrafo e figurinista, apontam que nas artes tudo pode ser subvertido:

"Assim, uma personagem masculina pode entrar com trajes femininos. Mas é necessário entender o que isso provoca no público e, acima de tudo, como isso influi na construção do espetáculo" (VIANA; PEREIRA, 2015, p. 12). Há figurinos óbvios e não deixam margem a interpretação, há outros que exigem mais preparação, investigação e elaboração.

O figurinista e a construção da personagem

O oficio do figurinista exige aptidão. Para David Bordwell e Kristin Thompson, "O figurinista é responsável pelo planejamento e pela criação do guarda-roupa da produção" (BORDWELL; THOMPSON, p. 53, 2013). Muitas vezes a composição do figurino indica um significado já conhecido; uma personagem vestindo calça e blusa listrada branca e preta com número estampado no peito, indica instantaneamente que ela é presidiária. Entretanto, uma função importante do figurinista é transformar uma imagem delineada em uma nova imagem. "Isso proporciona uma releitura do estereótipo buscando a originalidade" (LEITE; GUERRA, 2002, p.85).

Para o pesquisador de cinema e conservador-chefe da cinemateca do MAN do Rio de Janeiro, Hernani Heffner, figurinistas só começaram a ser "creditados de forma bastante pontual, a partir da década de 1930, coincidindo com a chamada era dos grandes estúdios" (FARAH, 2016, p.17). Conforme a jornalista de moda, Glória Kalil, o estilista exerce função distinta do figurinista, pois, "o figurinista não veste uma sociedade – veste uma só pessoa" (FARAH, 2016, p.14). Kalil, cita a função do estilista como um lançador de tendências, tendências estas que antecipam os desejos de uma sociedade sem que haja reconhecimento por parte desta, até que caia no gosto popular, afinal, o cinema influencia a vida das pessoas, seu modo de vestir, se maquiar e se comportar. Segundo a jornalista, o figurinista não tem a intenção de inventar a moda, mas de usar-se dela para compor o perfil psicológico e social da personagem.

Como o figurino apresenta funções específicas, desde a criação dos traços da personagem, até a sua inserção no ambiente e cenário, o inesperado pode acontecer. Como bem descreve Kalil: "Um acidente mágico que acontece, às vezes, na vida de um bom figurinista. As passarelas da moda e do cinema desfilam com intenções diversas, mas se encontram em algum ponto do desejo e do imaginário do público" (FARAH, 2016, p.15).

A roupa criada para a composição pode acabar virando moda, muito por conta da identificação do espectador com a atriz ou mesmo com a personagem em questão. Vestir a roupa e os acessórios seria quase como tornar-se a personagem assistida na tela. Dai, dificilmente não se encantar com os figurinos desenhados por Edith Head e usados por Grace Kelly em *Janela Indiscreta.*

Hitchcock, Head e *Janela indiscreta*

A maior referência quando se trata de figurinos para o cinema, Edith Head foi decisiva para construir o *glamour* de grandes atrizes, ajudando-as a eternizá-las. Head é considerada

uma das maiores figurinistas da história do cinema, tendo em seu currículo 34 indicações ao Oscar e oito estatuetas. "A figurinista dizia que Hitchcock era o seu diretor preferido, com quem trabalhou em mais de 10 filmes, no período em que ela foi chefe do departamento de figurinos na Paramount e depois da Universal" (Hitchcock – Bastidores do suspense, 2018, p. 149).

O ano é 1954, a figurinista e estilista, Edith Head, projeta como figurino para a personagem Lisa Fremont, vivida por Grace Kelly, no suspense Janela indiscreta, o estilo *New Look*, apresentado em 1947 pelo estilista francês, Christian Dior, traduzido em saias amplas com metros e metros de tecidos. O New Look de Dior, se faz bastante presente e marcante nos trajes assinados por Head durante a década de 1950 e suas roupas mostram as tendências de moda da época: reduzidas em vestidos de cintura marcada e alfaiataria clássica.

Em Nova York, o fotojornalista Jeff, interpretado por James Stewart, está preso em seu pequeno e quente apartamento por ter quebrado a perna enquanto trabalhava. Como não tem praticamente nada para fazer, desperta o interesse pelo cotidiano de seus vizinhos. É quando começa a suspeitar que um assassinato foi cometido pelo marido contra a própria esposa. "Ele descreveu todos os detalhes do incrível cenário de Janela indiscreta (Rear window) – os apartamentos e as historinhas dos personagens que moram em frente a James Stewart (...). O resultado seria, sem dúvida, uma das obras-primas de Hitchcock, que resiste ao tempo e permanece muito popular" (SPOTO, 2008, p. 223).

Os seis *looks* de Lisa Fremont

Hitchcock, em 1953, encontrou a heroína que imaginava para seus filmes: Grace Kelly, jovem, bonita, com 23 anos e vinda de uma família rica do estado da Filadélfia, nos Estados Unidos: "Aos 23 anos, ela era divertida, atlética, popular e livre (SPOTO, 2008, p. 219). Donald Spoto, escritor e biógrafo de Hitchcock, descreve a construção meticulosa da imagem e as ideias precisas para os figurinos de Grace, em relato de Edith Head:

> "Cada figurino estava detalhado no roteiro final, disse Edith Head. Havia uma razão para cada cor que Grace usava, cada estilo, e ele tinha certeza de tudo. Em uma cena, ela a via de verde pálido, em outra, com chiffon branco. Ele realmente estava realizando o seu sonho no estúdio. Hitch queria que ela parecesse uma porcelana Dresden, algo intocável". (SPOTO, 2008, p. 224-225)

Em Janela indiscreta, há uma ligação direta e quase explícita da trama com os trajes de Lisa, que carregam consigo os signos dos acontecimentos. Para ilustrar o minucioso trabalho de composição de figurino e a carga simbólica dos trajes, a seguir, uma breve análise dos seis looks no filme de 112 minutos.

No primeiro figurino e talvez o mais marcante do longa, Lisa, vivida por Grace Kelly, aparece quase como uma assombração para o seu namorado, Jeff, que tenta fugir do assunto casamento com a linda, elegante, rica e quase intocável namorada.

O top é composto por body de veludo preto em decote "V", ressaltando o colo da personagem. A saia godê branca muito volumosa com bordados pretos ressalta a cintura fina

de Kelly. A sandália é de delicadas tiras pretas e a echarpe e a luva de cetim, são brancas. Os cabelos estão presos com ondas, a pele é perfeitamente maquiada com destaque ao batom vermelho. Brincos, colar e pulseira de pérolas em formato delicado. A cor predominante deste primeiro figurino é branca. "O branco sugeriria pureza, virgindade, recato" (VIANA; PEREIRA, 2015, p. 13). O assunto em pauta é uma tentativa da personagem de conciliação dos mundos de aventura de Jeff e de *glamour* dela mesma, em um futuro e próximo casamento.

Figura 1: Frame do filme Janela Indiscreta: figurino 01 de Lisa

Fonte: http://archoffilm.blogspot.com/2012/08/, 2018

François Truffaut, na obra Hitchcock Truffaut: entrevistas, descreve: "O problema de James Stewart é que ele não tem vontade de se casar com Grace Kelly" (TRUFFAUT, 2004, p.216) e até este momento, Jeff somente vê atos e gestos de seus vizinhos que ilustram dificuldades com as relações amorosas. O fotojornalista, observa nos apartamentos em frente ao seu: a mulher sozinha, que não tem marido, namorado ou amante, o músico solteiro que se embriaga todas as noites, o casal sem filhos que transferiu o afeto ao cachorro e até um misterioso desaparecimento de uma mulher, cujo marido é o principal suspeito.

O segundo *look* mantém as mesmas proporções: vestido preto com cintura marcada, sapatos de saltos altos e finos pretos, as pérolas nos brincos e no colar - agora com três voltas -, além do mesmo penteado e maquiagem. É quase na metade do filme e no segundo traje, que Lisa começa a se interessar pela obsessão de Jeff; a investigação do assassinato de seu vizinho contra a esposa. A loira, linda, gélida e desinteressante para o protagonista, revela-se uma mulher destemida e aventureira. O tema da conversa permeia a morte da vizinha de Jeff, e o preto aparece como "(...) a negação da vida pela morte, representando o luto. O preto também sugere refinamento e riqueza" (VIANA; PEREIRA, 2015, p. 13).

Figura 2: Frame do filme Janela Indiscreta: figurino 02 de Lisa

Fonte: http://archoffilm.blogspot.com/2012/08/, 2018

O terceiro *look* da protagonista, agora interessada no desfecho do crime, fica mais sóbrio e recatado que os dois anteriores. Trata-se de um *tailleur* verde-menta, com *top* branco frente única, pérolas em brincos e pulseira volumosa, coque impecável e chapéu pequeno. Agora, ela age como um "detetive", solucionando o caso tranquilamente: afinal, para Lisa, mulheres não saem de casa e muito menos viajam sem levar consigo suas joias.

Figura 3: Frames do filme Janela Indiscreta: figurino 03 de Lisa e da Sra. "Coração Solitário"

Fontes: http://archoffilm.blogspot.com/2012/08, 2018 e https://vimeo.com/88425055, 2018

Nota-se a repetição da cor verde do tailleur de Lisa com o vestido também verde mais escuro da vizinha de Jeff, a Sra. Lonelyhearts, traduzida como a Sra. "Coração solitário". Aqui, temos a associação entre Lisa e Sra. Lonelyhearts que, para Mariane Cara, "(...) pode-se concluir que Lisa é a versão sofisticada da solteirona do filme" (CARA, 2018).

O quarto look trata-se de uma camisola de cetim, em tom rosa pálido, decote "V" profundo e cintura marcada. Aqui, tem-se a ideia de uma noite de amor entre os protagonistas que, não será frutífera, diante dos gritos de horror de uma das vizinhas que descobre o seu cachorro morto. Mais uma vez, a atenção de Lisa e Jeff volta-se para fora do apartamento do protagonista. Observa-se também que a camisola conecta Lisa à outras vizinhas de Jeff, também vestidas com camisolas de cetim e perplexas com o assassinato do cachorro.

Figura 4: Frames do filme Janela Indiscreta: figurino 04 de Lisa e da vizinha de Jeff

Fonte: http://archoffilm.blogspot.com/2012/08/, 2018 e
https://www.youtube.com/watch?v=DKCGcHQSHw/, 2018

Lisa, no quinto look usa um vestido bordado de fundo branco com flores em tom laranja. Repete-se o modelo de saia ampla, cintura marcada, joias delicadas e sapatos vermelhos de salto alto e fino. A protagonista aparentemente com esta roupa desconfortável, está mais vulnerável e mais frágil. Mas, é neste momento que ela se revela uma mulher corajosa e audaciosa; sobe escadas, pula janela e arrisca a vida enfrentando o vizinho assassino sob o olhar apreensivo de Jeff. Nas palavras de Truffaut:

> Ela se introduz no apartamento do assassino para encontrar uma prova contra ele e descobre a aliança da esposa. Passa a aliança no dedo e põe a mão para trás, a fim de que, do outro lado do pátio, Stewart veja a aliança pelo binóculo. Para Grace Kellly é como uma dupla vitória, ela é bem-sucedida em sua investigação e conseguirá se casar. Já "tem o anel no dedo". (TRUFFAUT, 2004, p. 224)

Percebe-se em um olhar mais apurado, que Lisa está com os bordados no mesmo tom das flores do canteiro onde estavam inicialmente os restos mortais da Sra. Thoward. A textura foi trabalhada para adquirir uma superfície que interage com a luz e o cenário, valorizando ainda mais o traje e o local em que estava a prova do crime.

Figura 5: Frames do filme Janela Indiscreta: figurino 05 de Lisa e o canteiro de flores do Sr. Thoward

Fontes: http://archoffilm.blogspot.com/2012/08/, 2018,
http://archoffilm.blogspot.com/2012/08/, 2018 e
https://www.youtube.com/watch?v=DKCGcHQSvHw/, 2018

No sexto e último *look* de Lisa, a câmera lentamente vai passando pelo seu mocassim marrom escuro (até agora a personagem apareceu somente com sapatos de salto alto e fino), calça jeans (outra peça que não havia aparecido no figurino de Lisa), camisa laranja e nenhuma joia. A roupa casual que a personagem usa ao final do filme sugere que ela era se inseriu no mundo de Jeff, ainda mais porque lê um livro de aventuras ao lado do protagonista. Quando este cai no sono, imediatamente Lisa troca a leitura por uma revista de moda comprovando que nada mudou, por mais que o seu visual diga o contrário.

Figura 6: Frames do filme Janela Indiscreta: figurino 06 de Lisa

Fonte: http://classiq.me/style-grace-kelly-in-rear-window/, 2018 e
http://www.tasteofcinema.com/2012/fashions-in-rear-window/, 2018

Considerações Finais

O presente artigo teve por objetivo a análise dos figurinos no filme, *Janela indiscreta*, de 1954, realizado pelo cineasta Alfred Hitchcock, juntamente com a figurinista, Edith Head e estrelado por Grace Kelly. Hitchcock entrou para a história do cinema ao exibir uma série de protagonistas loiras, atrizes com perfil semelhante: bonitas, condizentes para os padrões vigentes na época, com ar clássico e glacial e, ao mesmo tempo, misteriosas e vulneráveis, desejáveis e discretas. Neste contexto, buscou-se esmiuçar a importância dos figurinos criados por Head para a composição da heroína Lisa Carol Fremont do filme em pauta. Figurinos

estes, compostos, em grande parte, por vestidos com cintura marcada, salto alto e fino, luvas e joias delicadas como adorno. A beleza da personagem é elaborada por cabelos ondulados ou presos em coques com volume e a maquiagem é formada por batom vermelho e pele perfeita, contrapondo a personalidade forte de sua protagonista: linda, destemida e gélida.

Pode parecer óbvio dizer que o cinema sem a moda e o figurinista não seria capaz de desenvolver narrativas tão ricas e tampouco a identidade, classe social e humor da personagem. É a partir dos tecidos (mais simples ou sofisticados), das cores (mais vibrantes ou opacas), das formas (mais simples ou mais elaboradas), dos volumes, das texturas e origem, que se identifica o período histórico, o contexto social e a subjetividade da personagem. E, na elaboração dos figurinos, Hitchcock e Head eram imbatíveis.

Referências

BAUDOT, F. **Moda do século**. 4 ed. Tradução de Maria Teresa Resende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BORDWELL, D; THOMPSON, K. A arte do cinema: uma introdução. Tradução de Roberta Gregoli. São Paulo: USP, 2013.

CARA. M. Vestidas para representar: o figurino feminino nos clássicos de Hitchcock. Disponível em <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/viewFile/361/358>. Acesso em: 25 jul. 2018.

FARAH, A. 101 filmes para quem ama moda. São Paulo: Senai, 2016.

GIUDICE, C. Retrato do artista: atores e atrizes do cinema mundial. São Paulo: abril, 2010.

HITCHCOCK – Bastidores do suspense. Curadoria de André Sturm. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, 2018.

JANELA indiscreta. Direção Alfred Hitchcock. Estados Unidos. Paramont, 1954. 1 DVD (112 minutos).

KROHN, B. Alfred Hitchcock. Cahiers du cinema. Paris: Phaidon, 2010.

LEITE, A; GUERRA, L. Figurino: uma experiência na televisão. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

MENDES, V.; Haye, A. **A moda do século XX**. Tradução de Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MERTEN, L. Alfred Hitchcock, o dono do rebanho e suas atrizes lendárias. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,alfred-hitchcock-o-dono-do-rebanho-e-suas-atrizes-lendarias,339039>. Acesso em 24 jul. 2018.

SPOTO, D. Fascinado pela beleza: Alfred Hitchcock e suas atrizes. Tradução de Mario Ribeiro e Sheila Mazzolenis. São Paulo: Larousse do Brasil: 2008.

TRUFFAUT, F. Hitchcock Truffaut: entrevistas. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VIANA, F; PEREIRA, D. Figurino e cenografia para iniciantes. São Paulo: Estação das letras e cores, 2015.

SIMPÓSIO 3:
CINEMA E ANIMAÇÃO: PERSPECTIVAS, HIBRIDAÇÕES E POÉTICAS

COORDENAÇÃO:

PROFA. ME. JANICLEI MENDONÇA (UNICURITIBA/UTP)

QUINTA-COLUNISTAS, SOLDADOS INVISÍVEIS, NAZISTAS ETC. INVADEM AS TELAS CARIOCAS

FABRIS, Annateresa[1]

RESUMO: Análise das modalidades de divulgação de filmes de animação do Estúdio Disney associados ao esforço bélico.

PALAVRAS-CHAVE: Estúdio Disney, animação, divulgação, esforço bélico.

Em 2 de maio de 1943, *A Noite* dá destaque ao alistamento "espontâneo" de Walt Disney no "esforço de guerra". Tendo como tema um "Hitler incendiário e belicoso", o realizador norte-americano havia se voltado "para a crítica mordaz e arrasadora, para o combate inclemente da inteligência contra a força bruta". Tais considerações são provocadas por dois curtas-metragens – *Educação para a morte* e *Vida de nazista* –, considerados "entre os mais eficientes na luta de combate ao totalitarismo", que acrescentavam à caricatura política "um novo veículo de muito maior poder: o desenho animado" (C. K., 2 maio 1943, p. 8). Esse artigo poderia levar a crer que as animações citadas eram as primeiras realizações do Estúdio Disney dedicadas à guerra, mas isso não corresponde à realidade, uma vez que a empresa norte-americana começara a produzir películas voltadas para o esforço bélico em 1941, a princípio com recursos próprios (*Four methods of flush riveting*, abril) e, posteriormente, por encomenda de agências do governo canadense, tendo como primeiro resultado a animação *The thrifty pig*, que estreia em 19 de novembro.

Notícias sobre o envolvimento do Estúdio Disney no esforço bélico já circulavam na imprensa brasileira antes de maio de 1943, como comprovam alguns episódios: 1 – a declaração do próprio realizador, em agosto de 1941, sobre a colaboração com a indústria bélica por meio de desenhos animados, ilustrada com o exemplo de "uma película destinada ao Canadá que ensinou aos soldados como manejar certas armas modernas" (S. A., 23 ago. 1941, p. 7); 2 – a divulgação da "nova" personalidade do Pato Donald; 3 – a difusão do engajamento do escritório no desenho de um emblema militar. O primeiro episódio, que ocorreu em 22 de agosto de 1941, durante o encontro de Disney com intelectuais brasileiros no Hotel Glória, envolve o

[1]Professora Titular aposentada da ECA/USP, e-mail: annateresafabris@gmail.com

curta-metragem *Stop that tank!* lançado em 1942. Tratava-se de um filme ludo-educativo de 22 minutos, que deveria ensinar os soldados canadenses a usar um fuzil antitanque. Os objetivos educativos da película, concebida como um misto de desenho animado e *live action*, eram temperados por um modo engraçado de apresentar as situações, sem deixar de lado a propaganda antinazista, que alcançava tons de escárnio com a sequência de Adolf Hitler no Inferno.

O segundo episódio diz respeito a outro filme de animação, *The new spirit*, que estreia nos Estados Unidos em 23 de janeiro de 1942. Num artigo publicado no mês de fevereiro, *A Noite* descreve a transformação do "neurastênico" Pato Donald. Antigo "símbolo do isolacionismo comodista e mal compreendido, espécie de Lindbergh", o pato "se converte em grande patriota". Demonstra "esse patriotismo, não só pagando o imposto sobre a renda, antes do dia 15 de março, [...] como ainda contribuindo para a campanha dos metais, com tudo quanto tem ao seu alcance: espingardas, machados, ratoeiras, etc.". O artigo não assinado traz uma informação adicional que não corresponde ao epílogo da fita, mas faz entrever futuras animações estreladas pelo personagem: "Dentro do seu novo espírito, regenerado em face dos acontecimentos, o 'Pato Donald' atinge o paroxismo da raiva contra os alemães, japoneses e italianos, acabando por se inscrever como voluntário, a fim de partir para a guerra". Embora não cite o título do filme, declarado "De interesse nacional", o artigo é ilustrado com um de seus fotogramas, justamente o relativo à campanha dos metais (S.A., 4 fev. 1942, p. 1). No mês de março, a película volta a ser evocada pelo *Diário Carioca* numa matéria dedicada ao pagamento dos impostos pelos estadunidenses. O entusiasmo da população, que fazia filas diante das coletorias para pagar "alegremente" os impostos antes de 15 de março, é comparado com o estado de espírito provocado por jogos de *baseball* e futebol. O intuito pedagógico de *The new spirit* é ressaltado pelo articulista, o qual aventa a hipótese de que o filme, "que representa o Pato Donald pagando os seus impostos tenha influído algo para o que está ocorrendo": um arrasta-pé para "vibrar um verdadeiro golpe no Eixo" (S. A., 15 mar. 1942, p. 23).

O artigo intitulado "As armas de Walt Disney" (19 abr. 1942, p.34) está associado ao terceiro episódio. Baseado na contraposição entre os "cataclismos bélicos" e as "tempestades" fanfarronescas de Hitler e a "arma terrível" dos estadunidenses, o humor, o serviço especial da agência Interamericana divulgava a notícia do desenho de um emblema para as lanchas-torpedeiras da Marinha denominadas *Mosquito Fleet*. O "genial desenhador" havia concebido a imagem de "um mosquito com uma gorra de

marujo, singrando as águas sobre um torpedo". Em fevereiro de 1943, por outro lado, a revista *Diretrizes* havia publicado o longo artigo "O cinema golpeia o nazismo!", no qual Aldenor Campos (18 fev. 1943, p. 14, 22) apresentava *A face de Hitler* e *Educando para a morte* como dois filmes que satirizavam o nazismo, sem deixar de lembrar o exemplo de *O novo espírito*, definido o primeiro filme de Disney para o governo americano a fim de convencer milhões de cidadãos a pagar impostos pela primeira vez.

Educação para a morte e *Vida de nazista* não são, porém, os primeiros desenhos animados do Estúdio Disney associados ao esforço de guerra a serem exibidos no Brasil; a primazia parece pertencer a *A mascote do Exército* protagonizado por Pluto. Não é fácil determinar quais realizações do estúdio foram apresentadas no país. Como se tratava, em geral, de curtas-metragens, eles não recebiam nenhum destaque nem na programação das salas exibidoras nem nos anúncios publicitários. Algumas dessas realizações escaparam, no entanto, do anonimato, o que permite traçar um perfil hipotético do que foi apresentado no Brasil. As sete fitas exibidas seguramente no Rio de Janeiro podem ser agrupadas em algumas categorias: 1 – convocação subliminar ao alistamento nas Forças Armadas (*A mascote do Exército*; *A sentinela*; *O soldado invisível*; *O aviador do barulho*); 2 – consequências do racionamento de matérias-primas (*Um mau pneumático*); 3 – propaganda antinazista (*Vida de nazista*; *Educação para a morte*; *Razão e Emoção*); 4 – panegírico da aviação (*A vitória pela Força Aérea*). No primeiro grupo podem ser inseridos hipoteticamente outros dois curtas-metragens estrelados pelo Pato Donald, cujo título não é divulgado nos anúncios: *Donald gets drafted* e *Fall out fall in*.

A não ser no caso de *Educação para a morte* e *A vitória pela Força Aérea*, exibidos no circuito convencional, os demais filmes ocupam as salas do Cineac Trianon, Cineac Glória, Cineac O. K. e do Cinema Capitólio nas "Sessões Passatempo". Os Cineacs, termo derivado da contração em francês de "cinéma" e "actualités", eram salas especializadas na projeção de filmes de atualidade. Esse modelo é introduzido no Brasil por José Domenech e Benjamin da Fonseca Rangel que inauguram, em 22 de dezembro de 1938, o Cineac Trianon (Avenida Rio Branco, 181), especializado nas "Sessões Passatempo", constituídas de "cinejornais, documentários curtos, desenhos animados, *shorts* de viagens, musicais ou humorísticos, comédias curtas e seriados". Entre 13 de julho de 1940 e 31 de dezembro de 1943, um acordo entre Domenech e Luiz Severiano Ribeiro transforma o Cinema Glória (Praça Marechal Floriano, 35/37) em Cineac Glória. Este é substituído em 1º de janeiro de 1944 pelo Cineac O. K. (Rua Alcindo

Guanabara, 17, subsolo), que se mantém em atividade até 4 de outubro de 1945 com o mesmo programa do Trianon. A partir de 1º de janeiro de 1944, o formato "Sessões Passatempo" é também adotado pelo Cinema Capitólio (Praça Marechal Floriano, 52), que exibe as mesmas atrações do Trianon (MATTOS, 2014).

Aparentemente, a mensagem subliminar de *A mascote do Exército* (1942), que estreia em 18 de março de 1943, não foi percebida, pois o enredo narrava as peripécias de Pluto para conseguir comida e seus embates com o bode Gunther, mascote oficial da divisão Yoo-Hoo. No segundo filme protagonizado por este, *A sentinela* (1943), que estreia na segunda quinzena de dezembro de 1943, Clyde Geronimi confia-lhe o papel de cão de guarda de uma base militar, incumbido da tarefa de proteger um abrigo de canhão contra sabotadores. Os supostos inimigos são os esquilos Tico e Teco, que usam o abrigo como depósito de alimentos e o canhão como um enorme quebra-nozes, para desespero de Pluto derrotado por eles nas várias tentativas para desalojá-los. Embora o filme não lide diretamente com a guerra, sua divulgação tem como objetivo criar uma expectativa em relação a um clima ameaçador. Um anúncio publicado em *A Manhã* em 19 de dezembro, mas seguramente produzido nos Estados Unidos, é bem explícito a esse respeito: "QUINTA-COLUNISTAS da pior espécie infiltraram-se sorrateiramente naquele forte endiabrado... e só vendo como acabou o estado do sentinela". Dois dias mais tarde, o jornal estampa na mesma página dois anúncios: o original e outro mais sintético, mas igualmente categórico: "QUINTA-COLUNISTAS da pior espécie tornam a vida de PLUTO em 'A SENTINELA' UM INFERNO!".

As mensagens sobre a vida no Exército divulgadas por essas produções ganham tons ainda mais engraçados em seis fitas estreladas por Donald dirigidas por Jack King, das quais só algumas chegam ao circuito brasileiro. A primeira delas, *O soldado invisível* (1942), que estreia em 10 de junho de 1943, é dominada por um embate encarniçado entre o pato e o sargento João-Bafo-de Onça, cuja prepotência é ridicularizada pelo subordinado. Depois de ter sido atirado pelo sargento num balde de tinta invisível, o pato perde consistência física. Aproveita a ocasião para vingar-se dos maus tratos continuamente sofridos e cria uma série de situações constrangedoras para seu antagonista, que acaba sendo internado com a suspeita de sofrer de transtornos mentais. A publicidade do filme divulgada pelo jornal *A Noite* em várias edições de junho de 1943 incide na retórica bélica: "O Pato Donald em nova aventura Guerreira! / Mais 'encrenca' do que um ataque a granada de mão faz o Pato quando mergulha na lata de PINTURA INVISÍVEL" (9 de junho). Um texto quase semelhante é divulgado na

mesma página na legenda de uma sequência: “o Pato Donald faz mais ‘encrenca’ do que um ataque a granada de mão”. Três dias depois, o texto que acompanha outra sequência apresenta a fita como “nova charge bélica de Walt Disney com o Pato Donald na sua mais nova aventura guerreira”. Quando o filme volta a ser exibido em 1944 no Cinema Capitólio, tal retórica é ainda mais declarada, como comprova um anúncio publicado no mesmo jornal em 24 de abril – “Donald concebe um plano para apressar a Vitória” –, dando a impressão de que essa segunda estratégia publicitária explorava subliminarmente a ideia de camuflagem.

A referência à “mais nova aventura guerreira” faz vislumbrar a possibilidade de outro filme do conjunto já ter sido exibido, mas os dados concretos fornecidos pela pesquisa não permitem fazer nenhum tipo de especulação. O segundo curta-metragem apresentado no Rio de Janeiro, *O aviador do barulho* (*Sky trooper*, 1942), estreia em 24 de junho de 1943 nas duas salas do Cineac, sendo posteriormente exibido nas “Sessões Passatempo” do cine Capitólio (fins de março de 1944). Neste, Donald concretiza o sonho de ingressar na Força Aérea graças a Bafo-de-Onça que o segue na aventura. No final, ambos acabam sendo punidos por terem atirado sobre o quartel-general uma bomba que o sargento havia pegado para segurar-se.

Cartazes publicitários divulgados na imprensa carioca dão a ver que outros dois filmes de King foram exibidos na cidade. Num deles publicado em *A Noite* de 9 de outubro de 1943, o Gato Félix e o Pato Donald convidavam as crianças a participar da distribuição de sorvetes no Cineac Trianon entre as 9:00 e as 12:00 horas do dia seguinte. Um Donald zangado carregando um fuzil aparecia no cartaz, que o apresentava como alguém que estava “aprendendo a guerrear”. É possível que se trate da primeira fita do conjunto, *Donald gets drafted* (1942), que narra seu recrutamento traumático e todos os erros cometidos por não conhecer a linguagem militar. Outra película, *Um dia no exército*, é exibida entre fins de abril e junho de 1944 nas salas dos Cineacs e no Capitólio. O anúncio que o divulga em *A Manhã* de 14 de junho, com os dizeres “O Pato a caminho da invasão”, não fornece muitos elementos para uma definição exata, mas deve tratar-se de *Fall out fall in* (1943), pois *Commando Duck*, que narra a conquista casual de uma base aérea nipônica, só é lançado nos Estados Unidos em 2 de junho de 1944. *Fall out fall in* tem como fio condutor as desventuras do pato durante uma longa marcha, marcada por mudanças de tempo repentinas. Depois de uma luta para armar a barraca, que praticamente não lhe permite dormir, Donald é obrigado a retomar o treinamento, carregando por engano uma árvore nas costas.

A questão do racionamento de matérias-primas e alimentos, que o Estúdio Disney explora sob a forma de tiras em quadrinhos, cartazes e animações, chega ao Brasil com o curta-metragem *Um mau pneumático* (*Donald's tire trouble*, 1943), também denominado *O Pato Donald na crise da borracha*. Dirigido por Dick Lundy, o desenho animado narra as vicissitudes do pato depois que o pneu de seu automóvel foi furado pelo cravo de uma ferradura. Como a câmara de ar já fora consertada várias vezes com os mais diferentes materiais, entre os quais luvas de borracha, o conserto é bem complicado. Quando Donald vai dar a partida, os quatro pneus arriam, levando-o a exclamar com fúria: "Maldita falta de borracha!". Exibido no Cineac Trianon a partir de 28 de outubro de 1943, o filme é apresentado na imprensa como "A primeira grande sátira de Walt Disney contra a escassez de borracha" (*A Manhã*, 27 de outubro).

Definido por Vinicius de Moraes (5 maio 1943, p. 5) uma sátira do "tema da vida de um civil na Alemanha hitlerista, sob o controle mecânico dos bonecos cruz-gamados", *Vida de nazista* (*Der Fuehrer's face*, 1943, Jack Kinney) é provavelmente o maior sucesso do Estúdio Disney em termos de propaganda bélica. Sua estreia em 29 de abril de 1943 é antecedida pela divulgação de uma peça publicitária sob a forma de comunicado:

> Como vivem os alemães?
> Como se arranjam eles para "comer" um prato de "ovos com toucinho"? – Qual é o instrumento necessário para cortar uma fatia do "delicioso" pão "ersatz"? – Como é que eles conseguem imaginar estar "tomando" café? – Quais são os recursos da Gestapo para "amenizar" as 20 horas de trabalho dos operários?
> Eis alguns dos "segredos estratégicos" que o *Pato Donald* revelará [...] com a exibição de "Vida de nazista", a 1ª sátira de Walt *Disney* contra a Alemanha de Hitler.

Além disso, *A Manhã* e *A Noite* divulgam, mesmo antes da estreia, diversos anúncios e "flagrantes" do filme, o que demonstra a existência de um investimento publicitário fora do comum para os padrões nacionais. Os "flagrantes", ou seja, fotogramas selecionados da película são quatro – Donald na cama; trabalhando na linha de montagem em dois momentos: fazendo a saudação alemã a um retrato de Hitler e aparafusando cápsulas nas pontas de bombas; carregando o tambor da banda militar que invadiu sua residência –. Os anúncios também respondem a quatro padrões. No primeiro, Donald prepara, sorrateiro, uma xícara de café, tendo ao fundo um retrato do *Führer*. O segundo mostra-o com ar resignado, tomando o desjejum. O terceiro dá a ver

o pato e Hitler de braço esticado. Na quarta variante, o protagonista aparece sentado na cama bocejando e saudando os retratos do chanceler, do imperador Hiroito e de Benito Mussolini. No mês de maio, o segundo anúncio recebe um acréscimo: Donald atira um tomate na cara de Hitler. Alguns anúncios são acompanhados de textos: "Extra! SENSACIONAL! Extra! / Walt Disney apresenta o Pato Donald em 'Vida de nazista'/A maior sátira contra a Alemanha de Hitler"; "'Vida de nazista'/A arrasadora sátira de Walt Disney contra o regime de Hitler"; "A maior sátira do Pato Donald contra a Alemanha de Hitler". Em 6 de maio, outro comunicado aparece nos dois jornais: "Se ainda não viu "Vida de nazista", não perca tempo, veja hoje mesmo como se vive na Alemanha, e avalie sua felicidade ao se achar bem longe das graças da Gestapo e do homem do bigodinho!"

O filme, que deveria permanecer em cartaz até 13 de maio, tem sua exibição prorrogada até o dia 23[2]. Em janeiro do ano seguinte, volta a ser apresentado no Cineac O.K., acompanhado de novos dizeres publicitários: "'Vida de nazista', o Pato Donald às voltas com a 'Nova Ordem'", numa referência ao sistema que o III Reich pretendia estabelecer na Europa e, em seguida, no resto do mundo, cujos principais fundamentos eram a constituição de um Estado racial pangermânico, a expansão nos territórios eslavos e o extermínio de judeus e outros grupos considerados inferiores.

O desenho dá a ver os problemas enfrentados por Donald na fictícia Nazilândia inteiramente tomada por suásticas. Sua residência, repleta de símbolos oficiais, é invadida por uma banda militar que o força a ir trabalhar. O pato alimenta-se de maneira precária com um pão que parece madeira de tão duro e com um ovo e bacon fictícios. Trabalha numa fábrica de material bélico, na qual é obrigado a executar ao mesmo tempo "os gestos contrários de aparafusar e de levantar o braço em 'heil Hitler'", o que o leva a explodir "num frenesi que põe tudo pelos ares" (MORAES, 5 maio 1943, p. 5). No final, o personagem descobre ter tido um pesadelo e se sente grato por viver nos Estados Unidos, simbolizados por uma miniatura da *Estátua da Liberdade*, cuja sombra projetada na parede fora, a princípio, confundida com a saudação alemã.

Concebido como complemento de *Os filhos de Hitler* (*Hitler's children*, 1943), dirigida por Edward Dmytryk e Irving Reis, *Educação para a morte* (1943) entra em cartaz em 10 de maio de 1943 nos cines Plaza, Primor, Astória, Olinda e Ritz. As duas películas têm como ponto de partida o livro de Gregor Ziemer *Education for death: the*

---

[2]Nesse período, a fita é também projetada na "Semana antifascista", que teve início no dia 11 de maio. *Educação para a morte* faz igualmente parte da programação do evento.

making of the nazi (1941), cuja tradução havia sido publicada no ano seguinte pela Editorial Calvino do Rio de Janeiro. Se bem que a imprensa conceda um destaque maior à realização de Dmytryk, o desenho de Disney é igualmente objeto de interesse crítico. No artigo mais completo dedicado ao curta-metragem de Geronimi, Abelardo Romero (29 abr. 1943, p. 8, 14) escreve que a vida do protagonista do "primeiro desenho animado de conteúdo político" feito pelo Estúdio Disney se resumia a "saudar e marchar, marchar e saudar". O protagonista do filme, Hans, não é um indivíduo, pois está "ligado aos colegas por uma infinita corrente de aço" que, finalmente, o levará a "tombar para trás, varado por uma bala". Esse aspecto central do enredo é explorado num anúncio que promete desvendar "Os segredos da 'confecção' de um nazista desde o dia de seu nascimento até o dia em que ele se torna um soldado de HITLER!" (*A Manhã*, 28 de maio). Curiosamente, a única sequência satírica de uma narrativa opressiva, que não abre espaço para o "dualismo" entre liberdade e submissão, vida e morte, detectado por C. K. (10 maio 1943, p. 5) em *Os filhos de Hitler*, não é abordada em nenhum artigo dedicado ao desenho. A ideia de sátira, que permeia os textos de C. K., Romero e uma nota de *A Cigarra*, que define o filme "uma admirável caricatura do regime nazista" (S. A. maio 1943, p. 57), não se aplica à sua atmosfera soturna e asfixiante e ao senso de morte constante que paira sobre o protagonista[3]. Apenas o interlúdio dedicado à reinterpretação de *A Bela Adormecida* pelo III Reich merece o nome de sátira. Nesse momento é também possível falar em dualismo, pois a democracia, representada por uma bruxa, é derrotada pelo *Führer* vestido de cavaleiro medieval, que desperta com um beijo uma valquíria obesa e embriagada, encarnação da Alemanha.

A publicidade de *Razão e Emoção* (1943) apresenta um aspecto peculiar. Exibida nas "Sessões Passatempo" do Cinema Capitólio no começo de abril de 1944, a película é, a princípio, divulgada de maneira corriqueira. Em fins de março, um anúncio do jornal *A Noite* tem como objetivo despertar a curiosidade do público com os dizeres "Breve. Razão e Emoção". Outro anúncio divulgado no mesmo jornal em 10 de abril apresenta a fita como "uma obra-prima" de Walt Disney. A partir de 10 de maio, esta passa a ser divulgada com uma estratégia publicitária diferente. É o que demonstra um anúncio de *A Noite* que, sem mencionar o título do filme, o define "A terceira grande

[3]A imagem do pequeno Hans marchando sobre um grande cemitério é publicada no número de agosto de 1945 de *A Cigarra* no âmbito de uma matéria sobre a Segunda Guerra Mundial vista pela caricatura. A imagem do Estúdio Disney é acompanhada pela seguinte legenda: "Enquanto morriam sob o bombardeio, as crianças nazistas eram educadas para a morte" (Vão Gôgo, ago. 1945, p. 103).

sátira antinazista de Walt Disney". Os dizeres do cartaz remetem à fita: "Eu sou o salvador do povo *alemão*!" (um Hitler, de ar bonachão, sentado diante de um microfone); "Hoje a *Alemanha*. Amanhã o *Mundo*!" (o *Führer* de pé fala com um aspecto ameaçador); "Eu nunca quis esta *guerra*!" (o chanceler aparece de mãos postas e ar contrito). A estratégia publicitária, desse modo, privilegia um dos aspectos do filme, o propagandístico, concentrando o foco na figura do "Mestre Demagogo", que usa como armas o medo, a simpatia, o orgulho e o ódio, ora incitando a população alemã a hostilizar o modo de vida democrático e a esposar as teorias raciais, ora ameaçando os dissidentes com os campos de concentração, ora fingindo ser um defensor da paz. O curta-metragem propõe também uma análise divertida, mas nem por isso menos penetrante, do funcionamento do cérebro humano, dominado por dois sentimentos contrastantes: a Emoção, representada por um cavernícola ruivo e briguento, e a Razão, simbolizada por um homenzinho careta, vestindo um terno e usando óculos. A mensagem da fita é que essas duas dimensões da mente devem trabalhar em harmonia para derrotar o inimigo comum, o nazismo.

Outra produção disneiana*, A vitória pela Força Aérea* (1943), combinação de desenho animado e *live action*, tem como ponto de partida o livro homônimo, publicado em 1942 pelo major Alexander P. de Seversky e traduzido no Brasil no ano seguinte. Definido pelo *Jornal do Brasil* como o filme que "colaborou na Invasão da Europa" (S. A., 19 jul. 1944, p. 9), *A vitória pela Força Aérea* consegue um grande sucesso no Rio de Janeiro, onde estreia em 27 de julho de 1944 nos cines São Luiz, Vitória, Roxy e Carioca, permanecendo em cartaz até janeiro de 1946 num grande número de salas que abarcam toda a geografia da cidade. É difícil determinar o que teria provocado um êxito tão grande, pois o filme, depois de um prólogo divertido que narrava a história da aviação entre 1903 e o momento atual, abria espaço para as ideias de Seversky, expostas pessoalmente e por meio de recursos de animação bastante realistas. De maneira didática, este apresenta exemplos paradigmáticos como a Batalha da Grã Bretanha para reforçar sua mensagem sobre a importância do uso de uma Força Aérea eficiente e bem equipada no conflito. Ao longo de sua exposição entremeada de desenhos animados, o militar preconiza o uso de bombardeiros de longo alcance para destruir os centros industriais da Alemanha, defende uma estratégia de bombardeios científicos para inutilizar os temíveis submarinos nazistas antes que singrassem os mares e assevera que o Japão poderia ser derrotado graças à aviação militar. O filme, que mobiliza diversas metáforas, atinge o apogeu quase no final na representação do embate entre a águia

norte-americana e o polvo japonês, continuamente golpeado até retirar os tentáculos dos territórios ocupados e morrer.

O Estúdio Disney teria realizado algum curta-metragem para a Força Expedicionária Brasileira? Não é possível, por enquanto, responder a essa pergunta, pois o único dado disponível é uma publicidade divulgada no jornal *A Noite* em 6 de abril de 1945. Nela era anunciada a projeção no Cineac O. K. do filme *Pisa*, no qual "Zé Carioca vê a cobra fumando [...] com os rapazes da F.E.B. agora mais perto de Hitler!". O personagem criado em 1942 para participar do episódio "Aquarela do Brasil" de *Alô amigos* (*Saludos amigos*/*Hello friends*) aparece gingando e segurando na mão uma cobra de desenho rudimentar fumando cachimbo, um tanto diferente da estilização mais bem definida do emblema da F.E.B. De todo modo, Disney não era alheio ao grupo militar brasileiro, pois fez o desenho de uma cobra belicosa usando capacete, disparando simultaneamente dois Colts e fumando um cachimbo, publicado pelo jornal *O Globo* em 22 de fevereiro de 1945. O jornal carioca iniciava assim a publicação do suplemento semanal "O Globo Expedicionário", que acompanhou de perto o desfecho da Segunda Guerra Mundial. O cachimbo era uma referência ao lema da F.E.B., "A cobra vai fumar", nascido como resposta ao presidente Getúlio Vargas que descartara a participação do Brasil no conflito mundial (MOTTA, 2015). A descrença popular em relação ao engajamento no conflito por parte de um governo, a princípio aliado do Eixo, resumia-se na frase: "É mais fácil uma cobra fumar do que o Brasil mandar soldados para a guerra". Existe também a versão de que um desenho estilizado com a cobra fumando e usando um capacete teria sido feito em 1944 em Porretta Terme pelo 3º sargento Ewaldo Meyer, a pedido do capitão Vernon Valters, oficial de ligação entre o V Exército norte-americano e o corpo expedicionário. Este teria sugerido que Meyer desenhasse um emblema para os brasileiros, que poderia ser aperfeiçoado por Disney (SOUZA Jr., 2016), cujo resultado foi bem menos agressivo que a representação publicada por *O Globo*.

Que lições o público carioca teria aprendido com os desenhos de Disney associados ao esforço de guerra? A longa permanência em cartaz de *A vitória pela Força Aérea*, mesmo depois do fim do conflito, poderia sugerir uma adesão incondicional dos espectadores à sua mensagem central: a necessidade de defender a democracia e a liberdade por meio de um instrumento novo e poderoso. Outros elementos, no entanto, estão presentes nos demais filmes do estúdio, que colocam em pauta uma visão positiva, embora cômica, do serviço militar e a necessidade de um

comportamento disciplinado para alcançar a vitória; o incentivo ao trabalho comum e ao sacrifício pessoal para derrotar Hitler e seu sistema de governo alicerçado na morte e na destruição; o perigo da lavagem cerebral de um povo por falsas promessas e mensagens repletas de ódio e violência. C. K. e Abelardo Romero não têm dúvidas sobre a eficácia do cinema de animação na batalha contra o totalitarismo e não deixam de elogiar Disney por ter aderido ao esforço bélico. O segundo, que se sentia intrigado com a capacidade "desse Esopo moderno" de "fazer arte apolítica numa época essencialmente política", ressalta a mudança de rota, que o levou a "descer da torre de marfim" e a esquecer um pouco "suas fadas, seus anõezinhos e seus bichos, dedicando-se agora a uma arte mais positiva e mais útil". Com *Educação para a morte*, Disney não inaugura apenas "uma nova fase artística com um trabalho definitivo", mas demonstra também ser o "professor número um da infância e da juventude antinazistas", além do poeta de *Branca de Neve e os sete anões* (1937) e do moralista do Pato Donald (ROMERO, 29 abr. 1943, p. 8, 14).

Esses aspectos da recepção de um vetor particular da produção de Disney merecem ser pesquisados e analisados em profundidade, pois permitem perceber como o público carioca era preparado por artigos e peças publicitárias a desenvolver uma visão negativa dos inimigos da liberdade e da democracia e a perceber os mecanismos que transformam, de um momento para o outro, o pequeno Hans de um ser compassivo num nazista fanático. Por outro lado, eles dão a ver a importância que os curtas-metragens de animação assumem aos olhos do público e da crítica, deixando de ser os irmãos negligenciados de longas-metragens mais descompromissados que continuam a frequentar as telas cariocas, como *Bambi* (1942), que entra em cartaz em 30 de março de 1943. Uma nota publicada em *A Cena Muda* em maio de 1943 mostra que um tratamento privilegiado começava a ser aplicado aos curtas-metragens: "*Vida de nazista*, o filme curto de Walt Disney, com o Pato Donald, deve ser incluído entre os grandes sucessos cinematográficos do ano. Também 'dobrou' a semana de exibições nos Cineacs" (S. A. 11 maio 1943, p. 19). Os curtas-metragens ganhavam, assim, uma dupla batalha: a ideológica contra um inimigo ardiloso e a publicitária com seu novo *status*.

Referências Bibliográficas

C. K. "Os filhos de Hitler – Classe A" – A próxima estreia do Plaza. *A Noite*, Rio de Janeiro, 10 maio l943, p. 5.

C. K. Walt Disney e o esforço de guerra. *A Noite*, Rio de Janeiro, 2 maio 1943a, p. 8.

CAMPOS, Aldenor. O cinema golpeia o nazismo! *Diretrizes*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 138, 18 fev. 1943, p. 6-7, 9, 22.

MATTOS, A. C. Gomes de. Sessões passatempo no Rio de Janeiro nos anos 40-50 (24 maio 2014). Disponível em: <www.historiasdecinema.com/2014/05/sessoes-passatempo-no-rio-de-janeiro-nos-anos-40-50>. Acesso: 26 jun. 2018.

MORAES, Vinicius de. Duas variações sobre o tema da guerra. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 5 maio 1943, p. 5.

MOTTA, Aydano André. A cobra fumante de Disney. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 maio 2015. Disponível em: <https://www.oglobo.globo.com>Sociedade>. Acesso: 4 jul. 2018.

ROMERO, Abelardo. Educando para a morte. *Diretrizes*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 148, 29 abr. 1943, p. 8, 14.

S. A. As armas de Disney. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 19 abr. 1942, p. 34.

S. A. Cine-magazine. *A Cigarra*, Rio de Janeiro, ano XXIII, n. 110, maio 1943, p. 56-57, 155.

S. A. Cocktail de cinema e rádio. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, n. 19, 11 maio 1943, p. 19.

S. A. Pagar impostos, novo passatempo... *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 15 mar. 1942, p. 23.

S.A. O Pato Donald virou patriota. *A Noite*, Rio de Janeiro, 4 fev. 1942, p. 1.

S. A. A vitória pela Força Aérea. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 jul. 1944, p. 9.

S. A. Walt Disney palestra com os intelectuais brasileiros. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 23 ago. 1941, p. 7.

SOUZA Jr., Nahor Lopes de (28 nov. 2016). Sargento Ewaldo: criador do desenho da cobra fumando (Força Expedicionária Brasileira). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Uug5DvQOUNU>. Acesso: 4 jul. 2018.

VÃO GÔGO. Poste-Escrito apresenta: A história da guerra pela caricatura. *A Cigarra*, Rio de Janeiro, ano XXV, n. 137, ago. 1945, p. 102-103.

ANTES MESMO DO CINEMA, A ANIMAÇÃO

GOZZE, Diego Melem[1]

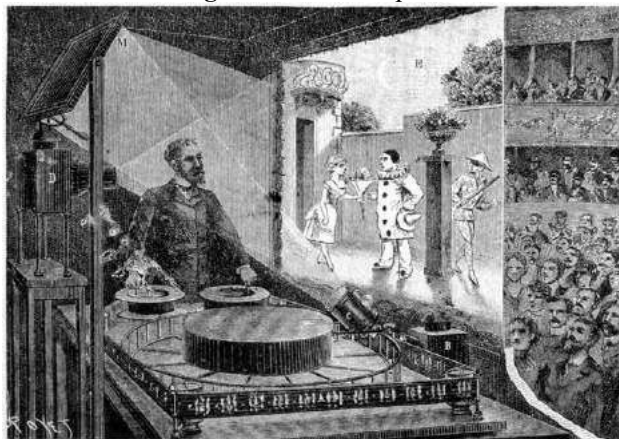
RESUMO: Não há novidade em afirmar que boa parte do conceito de cinema existe desde muito antes de seu marco inaugural. A própria impressão de movimento criada a partir do registro e da projeção de imagens sequenciais, tão ligada aos dispositivos da câmera e do projetor cinematográficos, já existia, antes, nas pinturas rupestres da pré-história, em muitos afrescos do antigo Egito, em diversos relevos Assírios, nos espetáculos de lanterna mágica, nos brinquedos ópticos etc. Entretanto, não é possível afirmar que todo esse processo, ainda anterior ao surgimento da fotografia, está muito mais ligado ao cinema de animação do que ao cinema fotografado? Grande parte das realizações citadas acima já executavam, em certa medida, muitos dos princípios técnicos da animação, como, por exemplo, o do comprimir e esticar, o do pose-a-pose, o da antecipação à ação etc. O próprio princípio do registro quadro a quadro da câmera cinematográfica surgiu, também, do sistema dos brinquedos ópticos animados. Portanto, através de uma análise histórica do período do pré-cinema, com ênfase na sua relação com o cinema de animação, a proposta deste estudo é abordar a história da animação não como um apêndice da história do cinema, mas como sua antecessora primordial.

PALAVRAS-CHAVE: Pré-cinema; Pré-animação; Cinema; Animação; Artes.

INTRODUÇÃO

Em 1892, três anos antes da estreia pública do cinematógrafo Lumière (1895), exibição considerada marco inaugural do cinema, Charles-Émile Reynaud projetou pela primeira vez em uma sala escura, para uma plateia coletiva no Musée Grévin, em Paris, *Pauvre Pierrot*, um de seus filmes feitos de desenhos animados. Espetáculo conhecido e patenteado como Teatro Óptico [figura 1], as chamadas *Pantomimes Lumineuses* (Pantomimas Luminosas) tratavam-se, em verdade, de cinema de animação. Não fosse a predileção da historiografia tradicional do cinema pelo filme fotografado, relegando todas as experiências cinemáticas anteriores à alcunha de pré-cinema, tal evento poderia ser considerado a sua verdadeira ocasião fundante. Ali já havia tudo: análise/decomposição do movimento em instantes congelados a partir das sequências de desenhos pintados *quadro a quadro*, síntese/reconstituição dos movimentos através da projeção sequencial, espetáculo projetivo, exibição coletiva, imersão em sala escura, rolo de fita translúcida maleável e perfurada, atração, narrativa, arte e entretenimento. Só não contemplava, portanto, o registro fotográfico.

[1] Mestrando em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UNESP. E-mail: diego.gozze@gmail.com

Figura 1 - Teatro Óptico

Fonte: Wikipedia[2]

Mesmo alguns anos antes, já a partir de 1880, o próprio Reynaud comercializava, ainda que individualmente, o praxinoscópio de projeção [figura 2], uma adaptação do praxinoscópio tradicional [figura 3], que possibilitava projetar em tela branca os desenhos animados, agora pintados em vidro.

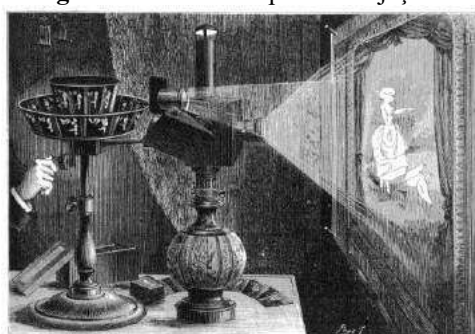
Figura 2 - Praxinoscópio de Projeção

Fonte: Wikipedia[3]

Figura 3 - Praxinoscópio Tradicional

Fonte: Wikipedia[4]

Como se pode observar, apesar de todas as suas diferenças e características técnicas, mesmo os brinquedos ópticos que antecederam o praxinoscópio, como, de frente para trás, o zootrópio [figura 4], o fenacistoscópio [figura 5] e diversos outros, já tinham como base de sua constituição o processo de animação *quadro a quadro* de desenhos pintados em tiras de papel, placas de vidro ou material translúcido flexível. Ainda mais atrás, muitos dos espetáculos de lanterna mágica [figura 6] já contavam com a projeção animada em salas escuras de desenhos e pinturas que representavam o movimento.

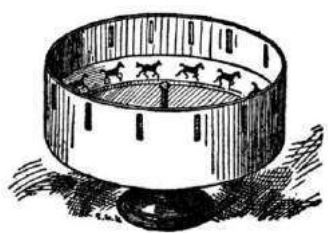
Figura 4 - Zootrópio (William George Horner)

Figura 5 - Fenacistoscópio (Joseph Plateau)

---

2 Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Charles-%C3%89mile_Reynaud

3 Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Praxinoscope

4 Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Praxinoscope

Fonte: Site McNally Jackson Books[5]

Fonte: Site BE Castanheira de Pedra[6]

Figura 6 - Lanterna Mágica (séc XIX)

Fonte: Blog Ciência e Diversão[7]

E o que dizer das sobreposições de formas de alguns relevos assírios [figura 7], de diversas pinturas do antigo Egito [figura 8] e das muitas pinturas rupestres [figura 9] que, até hoje, apesar de rigorosamente estáticas, nos sugerem uma dinâmica, dando-nos a impressão de movimento diante do olhar? Não é este, justamente, o princípio fundamental da animação, expor sequências de imagens estáticas desenhadas ou pintadas que nos dão a impressão de ação e movimento? Não é este, também, o princípio fundamental do próprio cinema fotografado?

Figura 7 - Relevo Assírio

Fonte: Site Index[8]

Figura 8 - Pintura Egípcia

Fonte: Site Flickriver[9]

Figura 9 - Pintura Rupestre

---

[5] Disponível em: https://www.mcnallyjackson.com/event/zoetrope-stories

[6] Disponível em: https://becastanheiradepera.blogs.sapo.pt/o-clube-cinanimar-o-fenacistoscopio-221605

[7] Disponível em: http://parquedaciencia.blogspot.com/2013/10/projetando-imagens-da-lanterna-magica.html

[8] Disponível em: https://index.hu/tudomany/tortenelem/2013/08/12/regeszek_kutatjak_az_asszir_birodalom_sotet_titkat/

[9] Disponível em: http://www.flickriver.com/photos/theheartindifferentkeys/2451975178/

Fonte: Site Vermelho[10]

Este artigo tem como objetivo, portanto, através da história da representação do movimento nas artes em geral, tratar do cinema de animação como antecessor do cinema fotografado, analisando retroativamente parte de seu processo de formação a partir dos estudos do período do pré-cinema.

DA DESCOBERTA DA PERSISTÊNCIA RETINIANA AO TEATRO ÓPTICO

No início do século XIX, diante das pesquisas científicas sobre a persistência retiniana, que revelavam a característica do olho humano de reter as imagens na retina por uma fração de segundo, diversos equipamentos foram criados para demonstrar o seu efeito - equipamentos que, aliás, abririam os caminhos para o cinema de animação e a invenção da câmera cinematográfica. O taumatrópio (1824) [figura 10] de Peter Mark Roget, por exemplo, tratava-se de um pequeno disco de papelão preso a dois pedaços de barbante, um em cada extremidade da circunferência, e com um desenho diferente em cada uma de suas faces, frente e verso; com o rápido torcer dos barbantes entre o dedos, o disco girava em seu eixo horizontal e, assim, fazia com que, ao olhar de quem o operava, as duas imagens se fundissem. Já o fenacistoscópio (1829) [figura 11], de Joseph Plateau, consistia em um disco de papelão maior, preso por uma haste pelo centro da circunferência; com desenhos das várias etapas de uma ação qualquer feitos nas bordas de uma das faces, o verso era todo preto, com pequenas fendas por onde se devia olhar; ao ser girado como um catavento diante de um espelho, e olhando os desenhos nele refletidos através das fendas, era possível ter a impressão de ver o movimento acontecer. De início acreditava-se que essa impressão de movimento acontecia justamente em função do efeito da persistência retiniana, mas, como afirma Arlindo Machado, "o fenacistoscópio, que Plateau construiu para demonstrar a sua tese da persistência da retina, na verdade explicava o fenômeno *phi*" (MACHADO, 2002: 20). Descrito apenas em 1912, por Max Wertheimer, o fenômeno phi trata-se de uma manifestação psíquica, e não óptica como a persistência retiniana, provocadora da chamada percepção do movimento

---

10 Disponível em: http://www.vermelho.org.br/noticia/279193-1

aparente, onde, ao expormos aos olhos diferentes posições de uma mesma ação, com pequenos intervalos entre elas, o nosso psiquismo as entende como uma única imagem que se move de uma posição à outra, dando-nos, assim, a impressão do movimento. Portanto, tanto no fenacistoscópio como nos demais dispositivos criados a partir do mesmo princípio, os chamados brinquedos ópticos (zootrópio, praxinoscópio etc), o movimento já era decomposto em instantes congelados e depois recomposto para o olhar através de sua exibição sequencial. E a impressão de movimento, assim como no cinema de animação e em qualquer material produzido com uma câmera cinematográfica, acontecia no plano psicológico de quem os apreciava.

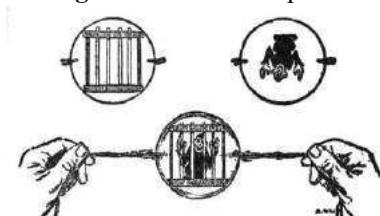
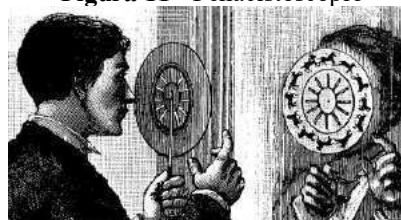
Figura 10 - Taumatrópio

Fonte: Site Experiments in Motion[11]

Figura 11 - Fenacistoscópio

Fonte: Site Museum of the History of Science[12]

Pois bem: para chegar mais próximo ao que conhecemos hoje como cinema, parece que faltava, então, o conceito da projeção. Entretanto, não faltava: a lanterna mágica, equipamento que consistia em uma câmara escura com uma fonte luminosa dentro, e que através de um jogo de lentes projetava na parede, ou em um lençol branco, imagens pintadas em placas de vidro, data já desde o século XVII (e mesmo grande parte das pinturas rupestres da pré-história, pintadas nos fundos escuros das cavernas, só podiam ser apreciadas em função da luz produzida pelo fogo das tochas - não se tratava, claro, de uma projeção *stricto sensu*, mas a sua visualização só era possível diante do foco luminoso que evidenciava a imagem em meio a um ambiente de rigorosa escuridão). Já no século XIX, não só as lanternas mágicas estavam aperfeiçoadas ao ponto de projetar o movimento através da conjugação e da manipulação de mais de uma placa de vidro pintadas (há modelos de placas complexas de lanterna mágica [figura 12], circulares, que reproduziam, por exemplo, o movimento do sistema solar), como outros equipamentos surgiram a partir da mescla entre ela e os brinquedos ópticos, como o praxinoscópio de projeção (lanterna mágica + praxinoscópio, por exemplo), unindo a função de projeção com a de impressão do movimento para exibir o movimento de uma ação ampliado em uma tela maior - e em um ambiente escuro. O teatro

---

[11] Disponível em: http://www.experimentsinmotion.com/motion-gallery/54/thaumatrope/

[12] Disponível em: http://www.mhs.ox.ac.uk/exhibits/fancy-names-and-fun-toys/phenakistiscopes/

óptico, de Charles-Émile Reynaud, por exemplo, projetava, por trás de um tecido branco (uma tela), através de uma lanterna mágica, o cenário estático de uma ação, e, somado a isso, com um rolo de material flexível e translúcido onde desenhava e pintava as etapas do movimento de uma ação, também projetava, movendo a fita ilustrada, a animação dos personagens, sobrepondo as duas coisas diante da visão do espectador. Portanto, assim como "teatro óptico", hoje tais apresentações poderiam ser chamadas, também, de "cinema de animação".

Figura 12 - Placas Móveis de Lanterna Mágica

Fonte: Blog Primeiro Cinema[13]

Para além do exposto acima, no mesmo início e desenrolar do século XIX, em paralelo às experiências ligadas à persistência retiniana, aos brinquedos ópticos e às projeções de lanterna mágica e do teatro óptico, já experimentava-se a fotografia. Com os avanços tecnológicos e a drástica diminuição do tempo de exposição fotográfica a uma fração de segundo, em 1877 Eadweard Muybridge realiza a famosa sequência do galope do cavalo, onde as várias etapas do movimento do animal são registradas (congeladas) por uma série de câmeras fotográficas colocadas lado a lado [figura 13] - e, no ano seguinte, apresenta o seu zoopraxinoscópio, uma espécie de lanterna mágica com fenacistoscópio que, por sua vez, projetava uma versão silhuetada das sequências de imagens fotografadas por ele (o espetáculo da impressão do movimento agora já podia começar a contar não só com os desenhos animados, mas também com as imagens extraídas do real). Outra figura que importa citar aqui, Étienne-Jules Marey cria, em 1878, o fuzil fotográfico (ou fuzil cronofotográfico) [figura 14], que, como o próprio nome sugere, tratava de uma espingarda adaptada como câmera fotográfica, dotada de um tambor com uma chapa fotossensível circular que, através de um mecanismo parecido com o de um relógio, produzia uma sequência de fotografias como em uma sequência de "tiros": assim, como se estivesse caçando um pássaro, por exemplo, era possível fotografar (congelar) as várias etapas do movimento de seu vôo. Tanto Muybridge quanto Marey são, portanto, os dois principais expoentes da chamada cronofotografia, um método de análise do movimento através do registro fotográfico e sequencial de uma ação. Grande precursora da câmera cinematográfica, não há como não relacioná-la com todo o processo descrito acima de necessidade de decomposição do

[13] Disponível em: https://primeirocinema.wordpress.com/tag/lanterna-magica/

movimento em instantes congelados para depois recompô-los no imaginário, das pinturas rupestres da pré-história aos brinquedos ópticos, passando, inclusive, pelas experiências da história da arte como um todo.

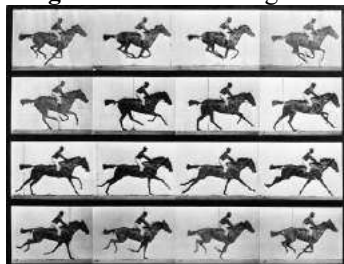
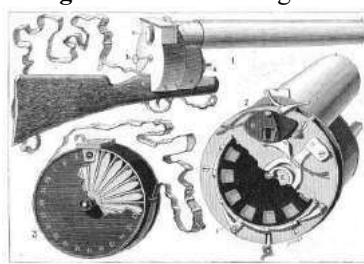
Figura 13 - Cronofotografia

Fonte: Site Library of Congress[14]

Figura 14 - Fuzil Fotográfico

Fonte: Site Magnólia Box[15]

DA ANTIGA PRÁTICA DA SUGESTÃO DO MOVIMENTO ATRAVÉS DA DECOMPOSIÇÃO DE UMA AÇÃO EM INSTANTES CONGELADOS NO TEMPO

> Por que o homem pré-histórico se aventurava nos fundos mais inóspitos e perigosos de cavernas escuras quando pretendia pintar? Por que seus desenhos apresentam características de superposição de formas, que os tornam tão estranhos e confusos? Hoje, os cientistas que se dedicam ao estudo da cultura do período magdalenense não têm dúvidas: nossos antepassados iam às cavernas para fazer sessões de "cinema" e assistir a elas (MACHADO, 2002: 13).

Não há novidade em afirmar que boa parte do conceito de cinema existe desde muito antes de seu surgimento. A própria noção de registro do movimento, tão ligada ao dispositivo câmera, já existia, antes, nas pinturas rupestres da pré-história. Não à toa muitas das imagens pintadas nas paredes das cavernas do paleolítico representam animais e pessoas (ou personagens) em situação de ação. Interessa observar como, mesmo as representações mais simples do período, já dão conta de registrar, ainda que de maneira sugestiva, o movimento. Nas imagens isoladas, animais e/ou pessoas estão sempre *fazendo alguma coisa*, o que nos remete, inevitavelmente, a uma ação, uma dinâmica, uma história (que seja um fragmento), uma narrativa. O próprio fragmento de história (ou *um instante fixado de uma ação*) nos induz a um movimento narrativo, ainda que na imaginação. Há também as representações de conjunto que, seja em uma *procissão* de animais (muitas vezes sobrepostos) [figura 15] ou em uma operação humana de caça [figura 16], por exemplo, podem ser interpretadas tanto como uma ação-movimento coletiva, ou seja, como um grupo de animais ou pessoas *fazendo alguma coisa* juntos, quanto como uma sequência das diferentes etapas de uma ação-

---

14 Disponível em: https://blogs.loc.gov/teachers/2015/04/eadweard-muybridge-technology-settles-a-debate/

15 Disponível em: https://www.magnoliabox.com/products/photographic-gun-designed-by-etienne-jules-marey-2361706

movimento individual única que se desenvolve no tempo, ou seja, como os vários instantes da movimentação de um único animal ou personagem congelados em suas diferentes posições (etapas) do fazer. Já na primeira interpretação, é possível identificar o processo narrativo através da simples apreciação da ação sugerida, ao que, na segunda, percebe-se, também, o princípio técnico da composição e do registro de um movimento através do *quadro a quadro,* aprofundado posteriormente tanto pelo cinema de animação quanto pela câmera cinematográfica. E, para além dos processos e dos procedimentos, estão ali, também, dois princípios importantes largamente utilizados pelo cinema, (1) o do registro e da fixação de um imaginário para a sua apreciação posterior (característica também das demais artes), seja ele fruto de uma realidade ou de uma invenção, e (2) o do isolamento do ambiente externo através da escuridão (do fundo das cavernas - e, posteriormente, das salas de cinema) para a potencialização do processo de imersão e envolvimento com esse imaginário.

Figura 15 - Pintura Rupestre

Fonte: Site UNESCO[16]

Figura 16 - Pintura Rupestre

Fonte: Site Mostra Evolução e Diversidade[17]

Pois bem: daí para adiante, é possível observar, também, que toda essa necessidade e habilidade de representar histórias com base no registro e na sugestão do movimento (a partir da organização de seus fragmentos), foi, ao longo da história da arte, desenvolvida e executada em todas as suas particularidades. Quantos não são os afrescos do antigo Egito a representar as ações e as conquistas de seus faraós não só através da sugestão dos acontecimentos, mas também das diferentes etapas de suas execuções no tempo representado? Ou os relevos Assírios a salientar as ações de seus exércitos e guerreiros, inclusive com sobreposições de personagens? Não se pode dizer que no teto da Capela Sistina [figura 17], o Gênesis é contado através de suas diferentes etapas e em diversos planos (*quadro a quadro*) combinados entre si através de um processo organizacional de montagem?

Figura 17 - Teto da Capela Sistina

[16] Disponível em: https://whc.unesco.org/en/list/1426

[17] Disponível em: https://evolucaoebio.wordpress.com/as-origens-da-mente-humana/

Fonte: Wikipedia[18]

Para Sergei Eisenstein, cineasta russo do início do século XX e um dos mais importantes teóricos da história do cinema (inclusive da montagem), umas das especificidades da arte da cinematografia está justamente na possibilidade de apresentar os elementos de um fenômeno de maneira sucessiva e, portanto, fazê-los serem percebidos pela plateia na ordem desejada pelo autor. Já sobre a pintura, por exemplo, e principalmente sobre a pintura de El Greco, Eisenstein afirma que, apesar de não dispor dos mesmos recursos do cinema, o pintor não deixou de alcançar o mesmo efeito através da disposição, lado a lado, "de cenas decompostas em *fases sucessivas* no interior de um mesmo quadro" (EISENSTEIN, 2014: 14). Em outro momento de sua teoria, ao abordar, ainda que brevemente, parte da história da decomposição de uma ação em fases separadas no tempo, fenômeno cinematográfico (e de animação) por excelência, Eisenstein também recorre ao processo histórico de desenvolvimento do direcionamento do olhar na pintura. Das representações concretas das estradas percorridas pelos personagens, com o intuito de conduzir o olhar em uma determinada direção da tela, à composição em diferentes camadas de profundidade, através da exploração dos primeiros planos e dos planos de fundo, Eisenstein cita, por exemplo, o "Gênesis de Viena" [figura 18], onde as ações descritas no manuscrito são representadas etapa por etapa em uma trajetória linear materializada na ilustração; o "Sonho de Elias no deserto", de Dirk Bouts [figura 19], que "mostra Elias dormindo no primeiro plano, enquanto outro Elias parte num caminho que serpenteia no fundo do quadro" (EISENSTEIN, 2002: 129); "A paixão de Cristo", de Hans Memling [figura 20], onde o pintor distribui "todas as sucessivas Estações da Paixão através das ruas de uma cidade" (EISENSTEIN, 2002: 129); e "Peregrinação à Ilha de Citera", de Antoine Watteau [figura 21], onde "pelo agrupamento ou pelo 'jogo' dos personagens do quadro" (EISENSTEIN, 2002: 129) três casais diferentes parecem representar três etapas de um único galanteio (no primeiro, o homem corteja uma mulher, no segundo, a mulher aceita sua mão, e, no terceiro, o homem coloca seu braço ao

[18] Diesponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Teto_da_Capela_Sistina

redor da cintura da amada). Em um outro artigo, Eisenstein cita também "A passagem de Suvorov pelos alpes", de Vasily Surikov [figura 22], onde o movimento da queda da tropa no penhasco é potencializado por três personagens parecidos, dispostos em uma linha vertical, onde o primeiro, prestes a cair, se projeta para trás (aliás, o efeito da antecipação da ação, largamente utilizado na animação), o segundo, caindo, se inclina para frente, projetando-se para baixo, e o terceiro, já "caído", levanta os braços para ressaltar o movimento da queda através da representação da gravidade. Sua intenção, portanto, é justamente mostrar que o trabalho cinematográfico de direcionamento do olhar e de construção de um tema através da representação das ações em fases separadas no tempo remontam a história da composição plástica na pintura:

> A arte da composição plástica consiste em levar a atenção do espectador através do caminho certo e na sequência certa determinados pelo autor da composição. Isto se aplica ao movimento do olho sobre a superfície de um quadro se a composição é expressada pictoricamente [pintura], ou sobre a superfície da tela se estamos trabalhando com um quadro cinematográfico [cinema] (EISENSTEIN, 2002: 127).

Figura 18 - Gênesis de Viena

Fonte: Wikipedia[19]

Figura 19 - O sonho de Elias no Deserto

Fonte: Wikimedia Commons[20]

Figura 20 - A paixão de Cristo

Fonte: Site WikiArt[21]

Figura 21 - Peregrinação à Ilha de Citera

Figura 21: Wikipedia[22]

Figura 22 - A passagem de Suvorov pelos alpes

---

[19] Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/G%C3%A9nesis_de_Viena

[20] Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dieric_Bouts_-_Prophet_Elijah_in_the_Desert_-_WGA03015.jpg

[21] Disponível em: https://www.wikiart.org/pt/hans-memling/cenas-da-paixao-de-cristo-1471

[22] Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Peregrina%C3%A7%C3%A3o_%C3%A0_ilha_de_Citera_(Watteau)

Fonte: Blog Arte & Ofício[23]

CONCLUSÃO

A palavra *cinema* descende do francês *cinéma*, uma abreviação de *cinématographe* [cinematógrafo], nome dado pelos irmãos Lumière, a partir do grego *kinema* [movimento], à sua câmera cinematográfica. Portanto, *cinema* [movimento] + *ato* [feito, impulso, ação] + *graphe* [grafia, ou representação gráfica] significa, em termos gerais, *grafia feita com o movimento*. Não à toa a palavra *cinematografia* nos serve para designar a essência do trabalho executado pelo cinema, ou seja, a *escrita do movimento.* Se pensarmos os filmes também como textos, ou seja, como produtos de comunicação e expressão, podemos definir a sua gramática, em termos gerais, justamente como a linguagem da escrita feita através do movimento das imagens. Entretanto, como já observado anteriormente, o cinema não exibe o movimento *stricto sensu*, mas proporciona a sua impressão a partir da projeção sequencial de instantes congelados no tempo. Ora, se a trajetória da representação do movimento nas artes em geral, desde as pinturas rupestres, é também a história do desenvolvimento das técnicas de impressão do movimento através da representação de instantes congelados no tempo, nada mais justo do que considerá-la, também, como a história da escrita do movimento (e, por consequência, do cinema). E onde estaria, então, ainda antes do cinema fotografado, o mais elevado grau de desenvolvimento de tal processo?

Pois bem: o que este artigo sugere é que o ápice da evolução dos processos e dos procedimentos artísticos responsáveis pela mais rigorosa impressão de movimento está justamente no cinema, iniciado pela animação. Os brinquedos ópticos produzidos a partir de desenhos sequenciais culminaram, primeiro, no cinema animado de Charles-Émile Reynaud. Para além de suas funções originalmente científicas, e inicialmente ligados à animação, logo

[23] Disponível em: http://artemazeh.blogspot.com/2017/04/

se transformaram em objetos culturais e artísticos que, através do seu mecanismo de funcionamento, possibilitavam uma sensação ainda mais real de movimento. Existiram também, posteriormente, após um curtíssimo intervalo de tempo, brinquedos ópticos que se utilizavam de fotografias, mas os primeiros tinham as ilustrações como suporte. O cinema animado (teatro óptico) de Reynaud, portanto, ainda que contemporâneo das experiências iniciais do cinema fotografado, se origina de uma *escrita do movimento* que antecede a fotografia, antecipando, portanto, o cinema baseado no suporte fotográfico. E por que, então, o título INDA ANTES DO CINEMA, A ANIMAÇÃO, já que aqui se considera a animação também como cinema? Justamente pelo fato de que a animação, como escritura do movimento produzida através da representação de fases sucessivas de uma ação separadas no tempo, já existia, antes, nas história das artes em geral.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme.* Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

EISENSTEIN, Sergei. *El Greco, cineasta.* Tradução de Pablo García Canga. Barcelona: Intermedio, 2014.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. 2ª edição. Campinas: Papirus Editora, 2002.

O MODELO DE CINEMA DO STUDIO GHIBLI, QUE CONQUISTOU OS JAPONESES

BASTOS, Luiza[1]

RESUMO

O presente artigo se propõe a analisar como as animações do Studio Ghibli, sob comando dos diretores Miyazaki e Takahata, ajudaram a alavancar o cinema japonês. O problema de pesquisa estava enraizado no fato de procurar os pontos em comum entre os filmes, para isso, foram selecionadas quatro animações de maior relevância do estúdio, sendo essas: *Meu Vizinho Totoro*, *O Túmulo dos Vagalumes*, *Serviços de Entregas da Kiki* e *A Viagem de Chihiro*. Com isso, busca entender o porquê que esses pontos conquistaram o apreço do público nacional. Foi feita uma pesquisa exploratória de caráter qualitativo, trazendo a perspectiva de estudiosos como Lev Manovich e André Bazin. Também traz conceitos como a Ideia Matriz, defendida por Jean-Claude Bernardet e estudos sobre como a mídia impacta a vida dos fãs.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema Japonês, Animação Japonesa, Studio Ghibli, Ideia Matriz.

TEXTO DO TRABALHO

O Cinema no Japão

Os equipamentos de cinema chegaram ao Japão em 1897, depois que o empresário Katsutaro Inabata se encontrou com Auguste Lumière, em Lyon. O primeiro a se aventurar na invenção foi Shiro Asano em 1899, quando gravou as *Ruas de Tokyo* e a *Dança das Gueixas*. Desde então, os japoneses têm se apaixonado pela sétima arte. Em 1903 já existia um local dedicado às transmissões, o Denkikan, localizado até hoje no bairro de Asakura, em Tóquio. Dois anos antes do surgimento dos famosos Nickelodens, ambos focados em entreter à classe proletária.

Embora os filmes tivessem de 15 a 20 minutos, as exibições nipônicas costumavam durar duas horas, isso porque contavam com orquestras e comentaristas que ajudavam na compreensão da história, os *benshi*. Em tradução literal, *benshi* significa “aquele que comenta”. Sua figura ficou tão vinculada às transmissões cinematográficas, que retardou a chegada do cinema sonora no país. A função do *benshi* ia além de comentar. Eles eram responsáveis por levar o filme a um campo de compreensão dos espectadores, visto que o público nipônico tem apreço em ver aquilo

[1]Estudante de Mestrado em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná, e-mail: luiza.bastos28@gmail.com

que já é do seu conhecimento. Essa característica é tão forte, que as personagens de produções ocidentais possuíam o mesmo nome: sendo a protagonista, Mary, o herói, Jim e o vilão, Robert.

A população nipônica priorizava a produção nacional. Dados mostram que em 1690 foram vendidos, em média, um bilhão e 30 milhões de entradas de cinema, para uma produção 72% nacional em sete mil salas de cinema. Todavia, o número foi caindo com o passar dos anos, devido ao advento do VHS e da televisão. Em 1980-90 havia uma prevalência dos filmes estrangeiros e o número de entradas vendidas caiu para 140 milhões.

O Studio Ghibli

Em paralelo a esse cenário, Hayao Miyazaki e Isao Takahata fundaram o Studio Ghibli em 15 de junho de 1985, que revolucionaria a história da animação nacional. Os dois se conheceram em 1974, quando trabalharam juntos na produção de uma animação para a televisão. Foi então que perceberam que para uma animação de qualidade era necessário tempo, exigindo uma plataforma diferente de exibição.

O primeiro filme do estúdio foi *O Castelo no Céu* (*Tenku no Shiro Rapyuta*) de 1986, levando às salas de cinema 775 mil pessoas, considerado um sucesso de público na época. Em 1988, o filme *Serviços de Entrega de Kiki* (*Majo no Takkyubin*) atraiu 2 milhões e 64 mil espectadores, batendo o recorde de público e sendo o filme mais visto do ano. Em 1992, a bilheteria do filme *Porco Rosso*

(*Kurenai no Buta*) superou a de *A Bela e a Fera*, da Disney, tornando-se também o filme com maior volume de entradas de cinema vendidas do ano. Em 1997, a *Princesa Mononoke* (*Mononoke Hime*) se tornou o filme com maior bilheteira no Japão, perdendo apenas para *Titanic,* posteriormente. No início dos anos 2000, o Japão contava com 2.524 salas de cinema e voltava a vender uma média de 161 milhões de entradas. Número que só continuou a crescer. Recentemente, o país conta com uma média de 3.437 salas de cinema, sendo 58% de produção nacional.

Em 2001, *A Viagem de Chihiro* (*Sen to Chihiro no Kamikakushi*) consagrou a animação do Studio Ghibli ao ganhar o Oscar de Melhor Longa de Animação e o Urso de Ouro, em Berlim.

O grande sucesso das produções é graças aos esforços de Miyazaki e Takahata, o primeiro especialmente, pois depois de três tentativas de aposentadoria, voltou à ativa

realizando grandes produções que bateram recordes de bilheterias. Como é o caso de *A Viagem de Chihiro*, filme realizado depois da primeira aposentadoria do produtor.

Porém, qual é a mágica dos filmes do Studio Ghibli? Por que eles conquistaram tanto o público japonês ao ponto de ajudar a salvar a produção nacional? Para o presente estudo foram analisadas quatro animações do estúdio: *Meu Vizinho Totoro* (*Tonari no Totoro*), *Túmulo dos Vagalumes* (*Hotaru no Haka*), *Serviços de Entrega de Kiki* e *A Viagem de Chihiro*. Elas foram escolhidas porque as três primeiras são do ano de 1888 e 1889, época em que a empresa começou a ganhar destaque, enquanto *A Viagem de Chihiro* era a produção com maior reconhecimento internacional.

Meu Vizinho Totoro e *Túmulo dos Vagalumes* são considerados até hoje pelos japoneses as obras-primas do Studio Ghibli. O primeiro foi dirigido pelo Miyazaki e conta a história de duas irmãs que se mudam para o interior juntamente com o pai, pois a mãe está hospitalizada. Lá elas conhecem uma criatura mágica, a qual batizam de Totoro. *Túmulo dos Vagalumes* é uma produção de Takahata e acredita-se que algumas cenas sejam autobiográficas, relatando o que o autor passou durante os desastres da Segunda Guerra Mundial. O filme conta a trajetória de dois irmãos que perdem os pais durante os conflitos e os desafios que eles enfrentam para conseguir sobreviver. *Serviços de Entrega de Kiki* e *A Viagem de Chihiro* são de Miyazaki. A primeira conta como a pequena Kiki – de apenas 13 anos – que começa a sua vida independente longe de toda a família. A segunda é a chegada de Chihiro em uma nova cidade, todavia, ao explorar o local, ela se depara com um mundo e criaturas totalmente diferentes e precisa achar uma maneira de voltar à realidade e salvar os seus pais, que viraram porcos.

Animação e os Pontos Convergentes

Alguns estudiosos do assunto defendem que a animação antecede o cinema dos irmãos Lumière. Isso porque, eles acreditam que a invenção da lanterna mágica em 1645 por Athanasius Kircher, já seria uma espécie de animação. A invenção consistia em uma caixa portadora de uma fonte de luz, através da qual se projetavam imagens de slides pintados. Já em 1794 houve uma exibição pública em Paris, produzida por Etienne Gaspard, onde ele explorou o uso da lanterna mágica e produziu o espetáculo *Fantasmagorie*.

Apesar disso, em seu artigo *What is Digital Cinema*, o crítico de cinema Lev Manovich ressalta que o cinema de animação foi deixado nas sombras pelos cineastas do século XX, devido ao fato de eles priorizarem o cinema fotográfico. Essa oposição

entre os dois cinemas durou até recentemente e só foi perdendo forças com o advento da tecnologia. Na era digital, a animação está em foco. Grande parte dos filmes ganha forma da pós-produção, criando cenários e personagens totalmente ficcionais. Além disso, a animação hoje não está mais direcionada ao público apenas infantil, ela vem, cada vez mais, conquistando o apreço dos jovens e adultos.

Em seu livro *Starting Point*, Miyazaki relata sobre o que o levou a entrar nesse mundo. Ele começa o livro com a frase "Se me perguntassem o meu ponto de vista sobre animação, eu poderia dizer: 'Tudo aquilo que o desejo criar' (...). Se eu realmente não quero trabalhar com aquilo, não é animação para mim" (2016, p. 17). Ele continua contando que começou a trabalhar na área depois de se apaixonar pela animação japonesa *Hakujaden* (1958) e porque também desejava produzir algo diferente daquilo que se encontrava em revistas e filmes. Para o diretor, "criar animações significa criar um mundo ficcional. (...) Aqueles que trabalham no mundo da animação são pessoas que sonham mais que as outras e desejam convencer as pessoas desses sonhos" (2016, p. 25).

Após compreender um pouco mais do universo da animação, podemos adentrar nos filmes. O primeiro ponto em comum são que todos os personagens principais são crianças. Em *Meu Vizinho Totoro* temos as irmãs Satsuki e a pequena Mei. No filme *O Túmulo dos Vagalumes* acompanhamos a trajetória dos irmãos Seita e Setsuko. *Serviços*

de Entregas de Kiki conta a história de Kiki, uma menina bruxa de 13 anos e em *A Viagem de Chihiro* temos a jovem Chihiro como principal. Outro ponto relevante nesse sentido é que os pais não participam efetivamente das histórias, sendo-lhes reservados papéis secundários. Visto que como em *Meu Vizinho Totoro*, a mãe está internada e o pai, embora presente, precise se ausentar devido ao trabalho. Os irmãos Seita e Setsuko

estão órfãos depois que o pai morreu no *front* de batalha e a mãe veio a falecer após um ataque aéreo. Kiki tem que seguir a tradição da família e buscar a independência, tendo

que, portanto, deixar seus pais de lado. E por fim, Chihiro se encontra sozinha em uma cidade totalmente desconhecida depois de ver seus pais se tornarem porcos.

O interessante é que, apesar disso, os pequenos não deixam de receber ajuda dos adultos, porém, isso acontece através de terceiros. As irmãs Satsuki e Mei recebem ajuda dos vizinhos, principalmente de uma velha senhora. Seita e Setsuko, a princípio, vão morar com a tia. Todavia, depois de ver que os meninos não iriam embora, passa a tratá-los mal, regulando comida e delegando tarefas. Sem alternativa, os irmãos vão embora e contam com o apoio de um velho fazendeiro que troca com Seita os quimonos da mãe por arroz. Kiki consegue abrigo na nova cidade graças à generosidade da dona de uma padaria, que além de deixá-la dormir em um dos quartos, ainda autoriza o uso do telefone da residência para que Kiki receba ligações referentes ao seu trabalho de entregas. E Chihiro, ao se deparar em um mundo totalmente diferente, recebe auxílio de uma jovem, a qual lhe auxilia com moradia, emprego e explicação das regras.

Temos o fato das quatro histórias se iniciarem devido a uma mudança de cidade. Em *Meu Vizinho Totoro* a família deixa a cidade grande para que a mãe doente possa ter uma melhor qualidade de vida no hospital que está internada. Em *O Túmulo dos Vagalumes*, os irmãos chegam ao interior do Japão, onde deverão morar com a tia. Chihiro, também vai para o interior a contragosto, por causa da transferência de trabalho do seu pai. A única diferença que há é em relação à Kiki, que apesar de se tratar de uma mudança vemos o oposto, ela está saindo do interior para tentar a vida na cidade grande. Nota-se que essas transições ocorrem em trens, elemento presente em todos os quatro filmes, porém, no filme da Kiki é muito sutil. O que ressalta a influência do diretor da década de 50, Yasujiro Ozu, pois em seus filmes, o trem era um símbolo forte nas narrativas.

A valorização da natureza e a presença de animais fantásticos recebem significativa importância. Todas essas criaturas aparecem na história com o objetivo de confortar os protagonistas. Totoro pode ser considerado o Deus da Floresta e ele aparece nos momentos que as irmãs precisam de um apoio. A primeira aparição da criatura é quando Mei desaparece e acaba entrando nesse “mundo fantástico de Totoro”. Uma referência clara ao clássico *Alice no País das Maravilhas*. Depois disso, ele surge

quando as irmãs esperam em um ponto de ônibus, em uma noite de chuva, o pai que está atrasado. O interessante da figura do Totoro é que ele estimula o imaginário infantil, visto que o espectador não consegue ter certeza se o animal fantástico existe ou é apenas imaginação das duas crianças. Em um determinado momento, as crianças brincam no jardim da casa com o Deus da Floresta, o pai está no escritório e ao olhar para fora, não nota nada de anormal, levando a crer que apenas as crianças podem o ver, de fato. Porém, nota-se que o Totoro aparece apenas quando Mei está dormindo ou desacordada, podendo considerar que ele não passa de uma criatura da sua imaginação. Em *Serviços de Entrega de Kiki* ela conta com seu gato falante e inseparável, o gato preto (típico das bruxas), Jiji. É o único que acompanha a jovem em sua jornada pela independência e é ele que ajuda Kiki a passar pelas adversidades. O interessante é que percebemos que Kiki amadureceu no momento que ela parou de entender o que Jiji falava. Uma metáfora: "agora já sou uma adulta e estou confiante da minha capacidade". O melhor amigo de Chihiro no mundo fantástico é Haku, um menino aparentemente comum, porém, que tem o dom de se transformar em um dragão voador, é com sua ajuda que Chihiro consegue resgatar os pais e regressar ao seu mundo. Em *O Túmulo dos Vagalumes*, a presença dos animais fantásticos é mais sutil, mas ainda assim os vemos através da cena que os vagalumes iluminam a caverna onde os irmãos passaram a noite. Com as luzes que os pequenos bichos brilhantes fazem, os dois irmãos passam a relembrar os momentos bons que tiveram com a família antes da guerra iniciar e, com isso, acabam caindo no sono profundo, que não tinham há dias. Ainda falando sobre as criaturas mágicas, há uma recorrência entre elas no filme *Meu Vizinho Totoro* e *A Viagem de Chihiro.* Em ambos temos a presença dos Makkuro Kurosuke, que são pequenas bolinhas pretas peludas com dois olhos e que são capazes de esticar os membros do corpo. No primeiro filme, eles aparecem na casa como "antigo moradores", ao perceber que a família é composta por pessoas de bom coração, eles se mudam para outro lugar. Já em *A Viagem de Chihiro,* eles são os ajudantes do velho Kamaji e acabam se tornando amigos da pequena Chihiro.

Ainda podemos perceber outros pontos em comum nos quatro filmes, como em todas temos uma cena de chuva, sendo que tanto em *O Túmulo dos Vagalumes* como *Meu Vizinho Tototo*, o guarda-chuva usado pelos protagonistas está furado. E a valorização dos momentos de refeição, algo típico dos filmes japoneses devido à crença de que a refeição é aquele momento no qual são transmitidos o amor e o carinho que os entes queridos têm por nós.

Esteticamente falando, os filmes são parecidos, com exceção de *A Viagem de Chihiro*, provavelmente por ser o mais recente entre os quatro. Nos três mais antigos, nota-se o pouco uso de campo e contracampo, priorizando que todos os personagens do diálogo apareçam na cena, fato que não se percebe no filme de 2001. Nele, Miyazaki passa a recorrer ao recurso de contracampo, fusão de cenas e explora o uso da música para intensificar a narrativa. Nos momentos que Chihiro está em apuros, a música acelera, criando um ambiente de tensão.

O ponto mais importante presente nos quatro filmes é a metáfora do amadurecimento. Com eles, tanto Miyazaki como Takahata desejam transmitir ao seu espectador jovem que existem muitos desafios na transição da vida jovem para a adulta, mas são desafios possíveis de superar e com ajuda, essa nova fase adulta e independente traz coisas boas. Essa é a maior lição que os filmes do Studio Ghibli pretendem transmitir: amadureça através das adversidades, seja você mesmo e ache o seu lugar no mundo.

Ideia-mãe ou Ideia Matriz

Em seu livro de 1994, *Autor no Cinema*, Jean-Claude Bernardet defende no capítulo Domínio Francês, o conceito de Ideia Matriz, que seria nada mais que a personalidade do autor no filme, sua assinatura, que pode ser percebida através de repetições e similitudes identificadas no decorrer das obras produzidas. Para Bernardet, o cinema é uma forma "na qual o autor expressa seu pensamento" (1994, p. 23). Sendo essa expressão totalmente pessoal, de experiências próprias e marcas da cultura em que ele está inserido. Por meio da produção cinematográfica, o autor é capaz de externalizar o que está no inconsciente coletivo.

O autor ainda defende que a ideia matriz não é algo que está inerente ao diretor. Ela simplesmente acontece no decorrer da carreira, não sendo algo que se constrói. "A medida em que o autor se aproxima da descoberta (da ideia matriz), o sistema se tornará mais coerente, ganhando mais homogeneidade" (1994, p. 33). Para Jean-Claude, a definição de ideia matriz está ligada ao fato de que o diretor repetirá incessantemente o mesmo filme.

É exatamente isso que verifica-se nos filmes do Studio Ghibli. Podemos afirmar que Miyazaki e Takahata encontraram a sua ideia matriz, embora essa possa não ser percebida por eles. Fellini afirmou em determinado momento: "Tenho a impressão de que rodeio sempre o mesmo filme". O mesmo ocorreu com Bresson, que falou: "Acho que é uma coisa que deve tornar-se puramente intuitiva. As coisas devem acontecer impulsivamente". E Haws, quando indagado sobre seus filmes sempre conterem o homem em ação e o seu esforço para lutar, respondeu "Isso até pode ser verdade, mas não estou consciente disso" (BERNARDET, 1994).

Protagonistas Crianças

André Bazin, no artigo Alemanha Ano Zero (1991), ele defende que o uso de protagonistas crianças está no fato deles refletiram de forma pura e inocente aqueles sentimentos que conhecemos bem, todavia, não os mostramos. Ao espectador adulto assistir ao filme, ele se contemplará naquelas cenas, porém, no corpo de uma criança, que ainda possui a inocência já perdida por ele.

O fato de uma criança ser a protagonista, ainda dá a liberdade de o diretor trabalhar com dois vieses. Ela receberá a concepção adulta de heroísmo, fazendo coisas que possivelmente uma criança não faria. Entretanto, fica livre para possuir

sentimentalismo como chorar e desesperar-se, fato que causa impacto entre os espectadores, emocionando-os.

Perspectiva sobre os Fãs

Em seu livro, Miyazaki relata que as animações se tornaram cada vez mais populares entres os jovens e os estudantes.

> É um período da vida que os jovens começam a ter o ideal de liberdade (...), eles frequentemente acham que podem viver em um mundo apenas deles. Para esses jovens, animação é algo que eles podem incorporar nesse mundo particular. Viver em um mundo que restringe, se você for livre disso, poderá ser capaz de fazer muitas coisas. Eu acredito que isso que faz os jovens serem tão fascinados pelas animações (MIYAZAKI, 2016, p. 18).

Ele continua o seu depoimento defendendo que para os adultos, o sentimento não é muito diferente, pois é com a animação que podem ter esse sentimento de nostalgia da época que tinham mais liberdade e que estavam conhecendo o mundo.

São os mesmos princípios defendidos no artigo, *Uma perspectiva sobre fãs ao longo da trajetória de vida* (2016), escrito por Lee Harrington e Denise D. Bielby. Eles alegam que na contemporaneidade as mídias influenciam cada vez mais nas transições dos ciclos de vida de cada indivíduo. Através da tecnologia criou-se o conceito de massas que, por sua vez, ajudou a definir diferentes grupos. Esses grupos que os jovens fazem questão de integrar, porque eles trazem a ideia de pertencimento e identidade.

Esse ideal de "ser alguém", de "se identificar" é muito forte na adolescência, devido às diversas mudanças hormonais e mentais que o jovem está passando. Por isso, eles se envolvem mais facilmente com os seus "objetos de admiração, que os ajudam a dar significado aos seus corpos em transformação e explorar os sentimentos emergentes do eu independente" (HARRINGTON; BIELBY, 2016, p. 35). Ao se tornar fã, eles estão em busca da sua identidade, seu gênero e sua sexualidade.

Por outro lado, os fãs mais velhos consomem o mesmo que os jovens, entretanto, de forma diferente. Com o amadurecimento, a leitura desses textos também amadurece e eles passam a ver como uma fase da vida, um marco do seu passado e da sua história. "Pensar e associar quem eles eram e quem são hoje. Uma memória afetiva, cenas e personagens que refletem quem eles eram" (HARRINGTON; BIELBY, 2016, p. 45).

Os dois estudiosos convergem na ideologia de Miyazaki ao criar suas animações. O diretor deseja fazer animações em que seus espectadores possam se apegar e se espelhar para tirar as dúvidas que pairam sobre essa nova fase e essa

transição do ciclo, bem como também pretende atingir o público adulto, alcançando a sua memória afetiva e o seu sentimento de nostalgia.

Conclusão

No decorrer deste artigo tratamos de vários pontos para tentar explicar o porquê das animações do Studio Ghibli terem se tornado tão queridas para o público nipônico. Primeiramente, como dito no início, segundo estudos da professora Maria Roberta Novielli, os japoneses têm maior apreço por histórias que já estão no seu campo de conhecimento, fato que verificamos nos filmes do estúdio, pois além de retratar problemas do cotidiano, os diretores Miyazaki e Takahata encontraram sua ideia matriz, proporcionando que os filmes tenham a mesma linha de raciocínio.

O fato de os protagonistas serem crianças também é um ponto relevante, pois com as crianças é possível explorar melhor o viés sentimental e o jovem consegue se identificar com o personagem e os seus sentimentos.

E, por fim, por se tratar de uma história leve, os japoneses estão acostumados a uma vida corrida e quando sentam para relaxar, buscam por entretenimento e comédias para distraí-los dos problemas cotidianos. Essa ideologia veio desde o terremoto que destruiu as cidades de Tóquio e Yokohama em 1923, quando grande parte da população perdeu tudo. De mãos atadas, os cineastas começaram a produzir filmes com temas leves, na sua maioria comédias, para que a população japonesa ainda tivesse forças para seguir adiante. Assim como José Carlos Avellar dizia: “Cinema é apenas uma tentativa de projetar o que inventamos mais livremente nos sonhos” (2007, p. 108).

REFERÊNCIAS

AVELLAR, José Carlos. Toda a vida mais cem anos. In: BENTES, Ivana (org). **Ecos do cinema:** de Lumière ao digital. RJ, Editora UFRJ, 2007. p. 93-125.

BAZIN, André. Alemanha Ano Zero. In. **O cinema:** Ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 187-190.

BERNARDET, Jean-Claude. Domínio Francês – Anos 50. In. **O autor no cinema.** São Paulo: Brasiliense/EDUSP, 1994. p. 09-66

FOSSATTI, Carolina. **Cinema de animação:** uma Trajetória marcada por inovações. 2009.

HARRINGTON, C. Lee; BIEL, Denise D. Uma perspectiva sobre fãs ao longo da trajetória da vida. **Revistas Matrizes**, v. 10 – nº 1, jan./abr. 2016, p. 29-55.

MANOVICH, Lev. **What is digital cinema?** 2002.

MIYAZAKI, Hayao. **Starting Point:** 1979-1996. 4 Ed. San Francisco: VIZ Media, 2016.

NOVIELLI, Maria Roberta**. História do cinema japonês**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

O FANTÁSTICO DE FRANZ KAFKA RECRIADO: UMA ANÁLISE DA ANIMAÇÃO E DO CONTO *UM MÉDICO RURAL*[1]

RIZZATTI, Luísa Osório[2]
COSTA, Cida Golin[3]

Resumo: O trabalho busca um diálogo comparado entre audiovisual e literatura a partir da análise do conto *Um Médico Rural,* de Franz Kafka, e da sua adaptação para o cinema através da animação homônima criada pelo japonês Koji Yamamura. O objetivo central é compreender e investigar como as características narrativas e a atmosfera criada no fantástico de Kafka são trabalhadas na presente animação. Para a análise, utilizamos a análise fílmica de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2008) e os pressupostos da animação segundo Maureen Furniss (2007). Verificamos que os principais recursos utilizados por Yamamura foram as deformações gráficas no desenho das personagens, o exagero nos gestos, a ênfase no modo de andar e de se movimentar das figuras, as abruptas mudanças de velocidades (aceleração versus lentidão), um trabalho de iluminação voltado à escuridão e uma colorização que privilegiou ora tons frios, ora tons amarelados para passar uma ideia de enfermidade. A ambientação sonora perturbadora, marcada pelo violino e pelo piano, e as interpretações vocais dos dubladores japoneses configuraram-se como elementos cruciais para recriar o fantástico kafkiano no audiovisual animado a partir de uma roupagem oriental, bastante diferente do universo europeu do escritor.

Palavras-chave: adaptação; animação; Franz Kafka; Um Médico Rural; Koji Yamamura.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Nascido no ano de 1883, Franz Kafka consagrou-se como um dos autores mais influentes do século XX. Independente do gênero literário, os seus textos possuem algumas características bastante semelhantes entre si: todos são unidos pela problemática do fracasso, do desconhecimento e da impotência experimentados pelos protagonistas.

Este artigo busca compreender e investigar como as características narrativas e a atmosfera criada no fantástico de Kafka são recriadas em outra mídia, no caso, o audiovisual de animação. Trabalharemos com o conto *Um Médico Rural* e com a animação homônima realizada pelo artista japonês Koji Yamamura. Trata-se de um curta-metragem de 21 minutos, lançado em 2007 e agraciado em importantes premiações, como o Festival Internacional de Animação Ottawa e o Mainichi Film Award.

Yamamura nasceu em Nagoya, no Japão, em 04 de junho de 1964. Em 1993, fundou a Yamamura Animation, tendo como única sócia a sua esposa Sanae, uma artista plástica especializada em pintura abstrata. Indo em uma direção oposta à da estética atrelada aos

---

[1] Este artigo é referente ao trabalho de conclusão de curso da aluna Luísa Rizzatti, apresentado como requisito à obtenção do grau de bacharela em jornalismo. Foi desenvolvido com a orientação da profa. Dra. Cida Golin.

[2] Mestranda em Teoria Literária pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Graduada em Jornalismo pela UFRGS. E-mail: luisarizzatti@hotmail.com

[3] Orientadora. Jornalista. Doutora em Letras, professora do Curso de Jornalismo e do Curso de Museologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e professora do PPGCOM – UFRGS. E-mail: golin.costa@ufrgs.br.

japoneses, fortemente caracterizada pelo anime e pelo mangá, o artista voltou-se a referências mais distantes de seu país de origem. Como criador de histórias, busca inspiração em pintores, escritores e inventores europeus, enquanto suas animações são influenciadas pelos legados da *National Film Board of Canada (NFB).* Yamamura não é adepto de técnicas 3D: desenha diretamente no papel, tendo à sua disposição uma infinidade de lápis de cor; depois, escaneia o trabalho artístico e organiza as camadas usando o software de animação japonesa.

Para realizarmos o diálogo entre cinema e literatura, começaremos com uma breve contextualização do universo kafkiano. Em seguida, entraremos no debate acerca da adaptação a partir de Linda Hutcheon (2013) e Roland Barthes (2004). Por fim, trabalharemos os principais elementos que compõem as animações através da estadunidense Maureen Furniss (2007), realizando, paralelamente, a análise da animação de *Um Médico Rural.*

O UNIVERSO KAFKIANO

Dentro de uma lógica opressiva, as personagens kafkianas carregam um enorme fardo, pois "o que sustentam não é o mundo: é o quotidiano, tão pesado como o globo terrestre" (BENJAMIN, 1994: 25). São personagens que **não têm salvação**, vivem cada dia igual, sempre perdidas em uma **falta de esperança.** Estão fadadas ao **insucesso** e, de antemão, são **sempre culpadas.** Na obra de Kafka, não há espaço para a redenção.

As personagens **não possuem liberdade** nem para tentar mudar o rumo da sua história, de forma que até se parecem com marionetes, tendo a sua vida manipulada e vivida por outros. Existe uma **espera** muito marcante por algo que o sujeito não sabe muito bem o que é, de modo que a lógica do seu agir e pensar se configura em **círculos.** A partir disso, o filósofo alemão Günther Anders (2007) identifica que esse processo desencadeia uma **"paralisação do tempo"**, que, por sua vez, produz **"imagens paralisadas".**

Ademais, o sujeito acaba sendo esvaziado de sua singularidade, sendo colocado em posições reificadas, de modo que o herói geralmente é um **"homem-profissão"** (ANDERS, 2007). Nesses casos, a personagem desaparece totalmente para apenas representar uma função, portanto a profissão surge como uma forma exclusiva de existência do homem. O protagonista do nosso objeto, por exemplo, nem nome tem, é apenas designado como médico rural.

Em relação à classificação da obra, pensamos que Kafka pode sim pertencer ao gênero fantástico, mas de um modo bem peculiar. Sua escrita possui elementos que o aproximam do gênero, assim como cria mecanismos narrativos que provocam um distanciamento significativo. Em Kafka, existe uma inversão narrativa em relação à estrutura do fantástico tradicional (TODOROV, 1975): ao invés de existir um início com acontecimentos tidos como normais e,

aos poucos, atingir uma situação absurda, parte-se do sobrenatural, de uma situação completamente estranha, para finalizar o texto com uma aparência natural, como se não houvesse algo inusitado desde o começo. Dentro disso, há uma mudança do elemento que faz parte do meio do texto: em vez da *hesitação* que prepara o leitor para o clímax do insano, Kafka desenvolve um processo de *adaptação* da personagem para que consiga passar do fato estranho a algo considerado normal (TODOROV, 1975). Diante disso, a grande **inversão narrativa** de Kafka se evidencia com o surgimento do evento estranho logo no começo da história. Nesse processo, **a inversão da ordem** das coisas é o que Günther Anders chamou de **"deformação como método"** (ANDERS, 2007).

Em consequência disso, surge uma outra característica crucial, que seria a **trivialidade do grotesco** (ANDERS, 2007). Suas personagens reagem naturalmente às situações tidas como inquietantes, de modo que os elementos grotescos são assimilados como pertencentes à ordem do normal. Outro viés importante de ser observado no audiovisual é o **caráter gestual da obra de Kafka** (BENJAMIN, 1994). Benjamin identifica que o mundo de Kafka é como se fosse um teatro, em que o homem está em cena naturalmente. Também em decorrência disso, Theodor Adorno aproxima a escrita kafkiana dos procedimentos da pintura expressionista (ADORNO, 1998).

Inclusive, no que tange ao seu **estilo de escrita**, a linguagem presente nos textos de Kafka não é rebuscada; é, antes de tudo, simples sem ser pobre. Não são palavras mirabolantes, nem revoluções na ordem da frase que deixam as suas narrativas complexas. Dessa forma, confirmamos, em Kafka, uma escrita calculista, minuciosa, que busca uma precisão eficaz. Anders aponta, também, uma espécie de "linguagem de protocolo" (ANDERS, 2007), sóbria, marcada pela exatidão de petições e comunicados oficiais. Se o seu mundo é o da burocracia, sua linguagem o alimenta. Para encerrar o âmbito formal, observamos que o "narrador insciente" (CARONE, 2009) é uma marca forte nos textos de Kafka, de modo que a condição do *nada saber* toma conta até do narrador, figura que poderia ser fonte de elucidação dos acontecimentos. Esse é o momento em que o aspecto temático entra em comunhão com o plano estético.

Depois dessa breve contextualização das características do escritor, começaremos a explorar noções de adaptação para, posteriormente, perceber de que maneira a literatura de Kafka pode ser trabalhada em outra mídia.

ADAPTAÇÃO COMO PALIMPSESTO

A teórica canadense Linda Hutcheon (2013) defende que, em qualquer cultura, o ser humano sempre criou adaptações ao contar e recontar histórias tanto individuais como também as de outras pessoas. Diante disso, a autora canadense defende que há dois sentidos para o termo. O primeiro refere-se à adaptação como um **produto** que pode experimentar mudanças de mídia, de gênero, de foco, ou de ontologia (do real para o ficcional, no caso). Podemos pensar em poemas, romances, peças de teatro, óperas, quadros, músicas, danças, parques temáticos, representações históricas, experimentos de realidade virtual, videogames, quadrinhos, sites virtuais, por exemplo. Esse produto, sendo uma adaptação, obrigatoriamente se vincula a uma obra anterior, por mais que seja algo novo.

Isso é o que a autora chama *de adaptação como adaptação* (HUTCHEON, 2013), considerando que essas são "obras inerentemente "palimpsestuosas", [...] assombradas a todo instante pelos textos adaptados" (HUTCHEON, 2013, p.27). Devemos levar em conta que a adaptação é uma maneira de repetir algo (trazer elementos da obra "original"), mas também de propor variações, uma vez que quaisquer mudanças (sejam de mídia, sejam de gênero, por exemplo) exigem reformatações. Assim, as adaptações são objetos estéticos por si só, mas não podemos esquecer ou anular a relação que mantêm com uma obra de origem, pois são produções caracterizadas pela sua multiplicidade de camadas.

Já o segundo sentido para o termo busca pensar a adaptação como **processo**, dentro do qual está inserida a figura do adaptador, pessoa responsável por construir "tanto uma (re)interpretação quanto uma (re)criação" (HUTCHEON, 2013, p.29). Para isso, o adaptador precisa se apropriar do material adaptado e desenvolver um processo de reformulações e readequações, dependo das suas ideias e da mídia para a qual pretende transpor. Se formos relacionar a duplicidade do termo com o nosso objeto de análise, podemos distinguir que existe um produto (um filme em animação de 21 minutos) e um processo desenvolvido pelo animador Koji Yamamura e pela sua equipe de produção, que buscaram criar um estilo próprio para transpor o universo do conto kafkiano.

Ainda na linha de pensar as adaptações como um fenômeno de rede, de textos que se tocam, se sobrepõem, se apagam superficialmente e se influenciam mutuamente, trazemos para a discussão de Barthes sobre *obra* (BARTHES, 2004). O autor realiza um deslizamento epistemológico que aponta para o surgimento de um *novo objeto*, a que ele se refere como *Texto* (BARTHES, 2004). A primeira distinção importante é que a *obra* possui uma dimensão física,

uma existência computável e concreta, enquanto o *Texto*, por sua vez, se abriga na linguagem, configurando-se como um campo metodológico (BARTHES, 2004).

Nesse sentido, é possível detectar a existência de vários textos (com letra minúscula) construídos a partir da obra de Kafka, a começar pela sua extensa fortuna crítica, que comporta múltiplos olhares acerca do mesmo objeto e variadas percepções teóricas. Tudo isso junto e mais outras espécies de trabalhos sobre o tema formam um grande Texto (em maiúsculo), que configuram um conjunto (um campo) de discursos sobre o autor. Aproximando essa ideia do nosso objeto de estudo, podemos pensar que o conto *Um Médico Rural* é a obra, e que a adaptação audiovisual é o texto. Dessa forma, enquanto a obra acaba possuindo certa filiação com seu autor, o texto permite ser mais facilmente despedaçado, transformado, atualizado. No caso das adaptações, por exemplo, não há uma obrigatoriedade de serem fiéis à obra. Novas narrativas podem ser criadas a partir disso e outras leituras podem surgir, uma vez que a partir dessa quebra se torna possível juntar os estilhaços e tecer algo novo.

A partir de agora, veremos como a obra literária é transformada e recriada, resultando em um novo texto. Atrelado ao método de análise fílmica de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2008), utilizamos os elementos que compõem a estética das animações, trabalhados por Maureen Furnis (2007), para realizar o cruzamento entre a animação e o texto literário.

ANÁLISE DA ANIMAÇÃO E DO CONTO

Um Médico Rural (*Ein Landarzt*) é uma pequena narrativa que dá nome a uma coletânea de contos escrita por Franz Kafka, publicada em 1919 por Kurt Wolff. São quatorze histórias bem breves, dedicadas ao pai do escritor, que conseguem reunir precisamente o já descrito estilo kafkiano. Em meio a uma nevasca, o único médico do distrito recebe um chamado urgente: precisava atender um garoto gravemente doente a dez milhas de distância. O problema é que seu cavalo havia morrido devido ao excesso de esforço da última viagem, portanto o médico já não tinha mais como se deslocar até o paciente. A partir desse ponto, começam a acontecer eventos estranhos, que são recebidos de modo muito natural pelas personagens. O desfecho também é bastante kafkiano, marcado pela frustração da personagem principal.

Para esta etapa[4], trabalharemos algumas características que discutimos anteriormente acerca da literatura de Kafka: a deformação como método, a linguagem precisa e o narrador insciente. Segundo os estudos de Maureen Furnis (2007), devemos atentar aos elementos que

[4] No trabalho de conclusão completo, elegemos oito características dos textos de Kafka de acordo com a reflexão teórica realizada: a inversão, a trivialidade do grotesco, a deformação como método, a paralisação do tempo e das imagens, a linguagem precisa, o narrador insciente, a adaptação e o caráter gestual das ações. Agrupamos essas oito características em quatro tópicos, colocando-as em duplas a partir de trechos que contemplem as duas situações de cada subseção.

compõem a *mise-en-scène*: o **design da imagem** (análise das **figuras e fundos)**, as **cores** e os **movimentos** (FURNISS, 2007).

A "deformação como método" é o conceito criado por Günther Anders (2007) para descrever a operação de deslocamento que Kafka realiza: o escritor coloca como normal algo que as pessoas tendem a considerar esquisito. Para ilustrá-la, selecionamos o trecho dos **5'41" até 6'07"**, que corresponde ao momento do conto em que o médico é transportado quase magicamente até o paciente, cuja casa situava-se a dez milhas de distância. Na animação, esse deslocamento dura exatamente dez segundos. As palmas do cavalariço estimulam a mudança de estado:

> Bate palmas; o veículo é arrastado como madeira na correnteza; ainda ouço quando a porta da minha casa estrala e se espatifa ao assalto do cavalariço, depois olhos e ouvidos são tomados por um zunido que penetra uniformemente todos os meus sentidos. Mas por um instante apenas, pois como se diante do portão do pátio se abrisse o pátio do meu doente, já estou lá; os cavalos estão quietos; a neve parou de cair; o luar em volta; os pais do doente saem correndo da casa, a irmã dele atrás; quase me arrancam do carro; (KAFKA, 2010, p.15).

Esse trecho é o momento mais veloz do filme, quando **curtos flashes aparecem rapidamente** para indicar um movimento imediato. O primeiro quadro (figura 1) é responsável por produzir essa mudança de estado para **uma situação mais brusca**. Nesse ponto, a figura do cavalariço não é muito nítida, sobretudo o rosto, portanto ele parece estar **envolto em uma atmosfera de suspense**. O ar de **superioridade e empoderamento** são ressaltados, uma vez que o desenho da sua forma ocupa quase a totalidade do quadro.

Figura 1: A deformação como método

Fonte: Franz Kafka's A Country Doctor English Subtitle (2007)

Em seguida, vemos *flashes* dos cavalos correndo a uma velocidade muito alta; depois, as rodas girando velozmente são destacadas **(as linhas em volta da roda potencializam a ideia de movimento)**; logo após, vem a cena do cavalariço invadindo a casa para abusar de Rosa. Nesses

rápidos instantes, existe uma **sucessão de sons** que atuam em conjunto e que **colaboram para a sensação de caos e de velocidade absurda**: o relinchar dos cavalos, os gritos assustados do médico, o barulho das rodas, o estalar da porta sendo chutada, o zunido descrito pelo protagonista e o som de um dedo deslizando por um piano tecla a tecla, com o intuito de criar uma ideia de que algo foi transformado magicamente. Para contrastar com toda essa rapidez, os planos seguintes são marcados por uma repentina desaceleração (figura 2).

Figura 2: A paralisação do tempo e das imagens

Fonte: Franz Kafka's A Country Doctor English Subtitle (2007)

Nesses dois quadros, os elementos do plano ficam completamente estáticos, apenas ocorre um movimento de aproximação do quadro, como se fosse um *zoom* de câmera. Podemos pensar que esses dois momentos representam visualmente a **"paralisação do tempo e das imagens"**, característica kafkiana observada por Anders (2007). Em todo esse trecho do conto, Kafka provoca a deformação ao descrever **de modo bem simples e direto, sem grandes surpresas,** o fato esquisito de o médico ter aparecido instantaneamente em um lugar que era realmente muito longe. **Não prepara o leitor, apenas narra com normalidade algo bastante incomum.** Em uma linha estava na sua casa; na outra, já se encontrava a dez milhas. Por sua vez, Yamamura buscou esse efeito através da **mudança brusca de estados** (velocidade normal, aceleração absurda e, por fim, estagnação), do uso de flashes rápidos e de uma eficaz comunhão sonora.

No cinema, a alternância desses estados é possível através do **recurso da edição**. Quando uma cena é gravada, nem tudo o que foi captado é utilizado. Além disso, os produtos audiovisuais raramente são filmados respeitando a ordem de sua sequência. Por isso, **a montagem** configura-se como um **procedimento extremamente crucial** para costurar uma narrativa e dar sentido a uma infinidade de arquivos soltos. No caso da animação, a situação é parecida, mas, em vez de imagens gravadas, temos figuras desenhadas. É possível criar uma justaposição de cenas, alterar a velocidade de cada uma ao alongar a sua duração ou acelerar, mexer na luz e na cor, acrescentar movimentos, inserir elementos na tela, enfim.

Outra característica bastante marcante da prosa kafkiana é o modo como a **linguagem** é utilizada. Sendo bem **preciso e protocolar**, o autor consegue dizer muito com poucas palavras, apenas aquelas que são exatas e necessárias. Outro fator importante é a existência de um narrador pouco confiável, que parece não ter o pleno domínio da história: é, na verdade, um "**narrador insciente**" (CARONE, 2009).

Em *Um Médico Rural*, o narrador está na **primeira pessoa do singular**, sendo revelado logo na frase que abre o conto: "***Ich*** *war in grosse verlengenheit*"[5] (KAFKA, 1952, p.106, grifo nosso). Quem assume esse pronome (*Ich/Eu*) é o próprio médico, que se configura como um narrador que transita por pelo menos **três camadas.** A primeira delas se constitui de ações que ele vai contando e numerando; a segunda descreve a relação dele com as outras personagens e faz a mediação entre os diálogos; a terceira camada, por sua vez, **representa as conversas internas** que o narrador tinha consigo mesmo, ou seja, as suas dúvidas, lamentações e reflexões, além de conter as situações que só o médico imaginava.

Para dar conta dessa **complexidade narrativa**, caracterizada tanto pela escrita calculista quanto pelo narrador em camadas, o animador utiliza um recurso interessante: **a criação de duas figuras em preto** (primeiro quadro da figura 3), que simbolizam as sombras do médico. Elas representam a terceira camada, aparecendo nos diálogos que o narrador trava consigo mesmo. Além de as conversas internas serem visualmente mostradas através desses desenhos pretos, o animador escolheu **fazer a gravação de voz com outros dois atores.** Nas animações, a **interpretação de voz** não é um fator importante apenas no sentido de ser um fio condutor para a narrativa. Ela também afeta completamente a caracterização e a personalidade das personagens (FURNISS, 2007), sendo um dos componentes principais para dar vida às figuras.

Dessa forma, o médico aparece tendo a sua própria voz (interpretada por Sensaku Shigeyama) e mais outras duas, que surgem com as sombras (interpretadas por Shigeru Shigeyama e Doji Shigeyama). O trecho eleito, **entre 9'04" e 10'04"**, dá conta de ilustrar a terceira camada desse narrador, que é a mais complexa de ser analisada:

> Não sou reformador do mundo, por isso deixo-o deitado. Sou médico contratado pelo distrito e cumpro o meu dever até o limite, até o ponto em que isso quase se torna um excesso. Mal pago, sou no entanto generoso e solícito em relação aos pobres. Tenho ainda de cuidar de Rosa, além disso o jovem pode estar com a razão e também eu quero morrer. O que estou fazendo aqui neste inverno interminável? (KAFKA, 2010, p.17).

Depois que o médico chega à casa do paciente e, no primeiro momento, constata que ele está saudável, **o protagonista passa a travar um diálogo interno bastante intenso.** Começa a

---

[5] Na tradução: "*Eu* estava em um grande aperto" (KAFKA, 2010, p.13, grifo nosso).

refletir sobre os limites de sua profissão, lembrando que, embora seja médico e tenha a incumbência de cuidar dos enfermos, nem sempre será possível salvar a vida de todo mundo.

Figura 3: As vozes narrativas

Fonte: Franz Kafka's A Country Doctor English Subtitle (2007)

Para conseguir transpor algo mais abstrato para uma mídia que envolve a imagem e o som, Yamamura precisou criar algo que não estava no texto. Enquanto a palavra vai dando conta de transmitir os pensamentos do médico no conto, a animação precisava ter uma imagem que se relacionasse com as reflexões. Por isso, o animador interrompe a sequência de cenas no ambiente da casa do doente e, momentaneamente, **transporta o espectador para outro cenário.**

Furniss (2007) defende que é importante dar atenção às cores, pois possuem funções e são capazes de gerar efeitos no espectador. As percepções não são absolutas, podendo variar de acordo com a fisiologia de cada observador e com as diferenças culturais, pois as simbologias são calcadas em convenções. No primeiro quadro da figura 3, vemos **a predominância do amarelo**, que sugere uma **ideia de enfermidade**, **e do preto**, mais acentuado nas bordas do quadro, e que remete a uma **atmosfera sombria.**

A partir do segundo plano da figura 3, somos levados para fora da casa e vemos a cabeça do médico saindo pela porta. No cinema, **o modo de uma figura se movimentar** é capaz de criar efeitos importantes para o sentido que o espectador vai elaborar (FURNISS, 2007). Por isso, o modo lento e avulso como os seus movimentos são executados trazem uma sensação de que **o protagonista não estava agindo por vontade própria,** parecia mais uma marionete sendo conduzida sem ter nenhum controle do seu destino. Aqui fica evidente que as personagens experimentam uma **falta de liberdade diante de sua própria vida.**

Nesses próximos quadros, observamos uma predominância de **cores escuras no cenário,** sobretudo tons de **preto e azul**. Como parte da estética do filme todo, a **deformação gráfica da**

personagem (que muda sua forma em poucos segundos) se faz presente e ajuda a acentuar a atmosfera onírica. Desejando a sua própria morte, o médico toca na lua, e ela logo se transforma em uma espécie de forca, que realiza movimentos pendulares para indicar uma degola. Sendo esse o ápice da tensão e da insanidade da cena escolhida, a **trilha sonora se intensifica tanto a ponto de invadir a fala da personagem**, rompendo com as hierarquias de som. Furniss (2007) explica que a situação mais comum em filmes é que os diálogos e as narrações de voz sejam mais altos do que a música e os efeitos sonoros. A autora ainda comenta, entretanto, que é possível alterar essa ordem de importância e produzir rupturas (FURNISS, 2007). É exatamente isso que ocorre entre 9'48" e 9'52", momento em que **o violino emite sons estridentes e perturbadores**, que acabam se sobrepondo à voz do médico.

Ao contrário do texto, essa cena do filme não é tão curta, pois ela precisa respeitar o tempo da imagem, da trilha sonora, do movimento lento das figuras e da dublagem japonesa, que parece ser mais arrastada do que uma fala ocidental. É uma temporalidade bem própria do audiovisual, característica que nos faz entender o motivo de um conto tão breve ter uma duração de 21 minutos no formato fílmico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Discutir adaptações significa aceitar que as mudanças são inerentes ao processo, pois adaptar exige, antes de tudo, que haja uma reformatação. Defendemos, em virtude disso, que é crucial nos afastarmos de uma hierarquização entre as mídias cuja finalidade seja de eleger qual produção é a melhor. Fora isso, confirmamos que podemos pensar a animação do conto a partir da ideia de palimpsesto (HUTCHEON, 2013) considerando que ela é um objeto estético por si só, mas que possui vínculos importantes com uma obra de partida.

A multiplicidade de camadas que caracteriza as adaptações também reforça a concepção de *texto* (BARTHES, 2004). Nesse caso, Koji Yamamura dirigiu-se a um jogo de criação de algo novo, podendo ter tido contato com outros textos sobre Kafka (críticas, ensaios e outras adaptações, por exemplo) e, assim, fez o seu *pequeno texto* (a animação) e contribuiu para tecer um pouco mais o grande Texto (os discursos) que existe ao redor do autor tcheco.

Na análise, percebemos que uma das principais estratégias utilizadas pelo artista foi a **deformação gráfica de seus desenhos**. Em poucos segundos, as personagens sofrem várias alterações em sua forma, tendo seus contornos bastante distorcidos, de acordo com o decorrer de cada ação. Esse recurso ajuda, sobretudo, a passar uma característica muito recorrente nos textos kafkianos: a sensação de estranhamento. Somado a isso, **os sons perturbadores do piano e do**

violino promovem uma ambientação tensa e pesada, colaborando para constituir uma atmosfera opressora e bastante assustadora, próxima de um pesadelo.

Nesse ponto, cabe uma diferenciação interessante: com essas estratégias, a animação é capaz de conduzir o espectador a uma espécie de terror, enquanto que no mundo das palavras esse traço não é explícito. Através do desenho, que é algo visualmente dado, o filme entrega sensações e situações que estão apenas *contidas* na obra textual, mas que *não estão evidentes*. Assim, a partir do exagero, da deformação e dos sons, a animação mostra-se capaz de **expandir sugestões** que o literário não entrega de antemão. O leitor, por outro lado, pode inventar interpretações mais livremente, criar o cenário da história em sua imaginação, romper esse contrato quando ele bem entender e criar outro universo, diferente do mundo já desenhado na animação, com o qual o espectador terá de lidar até o final.

Em relação à criação do **fundo (cenário)**, podemos citar as composições que mais caracterizaram a animação: a ambientação na nevasca, com a qual contrastavam o formato e a cor das roupas das personagens, e o uso de cores mais frias para remeter a um estado mais opressivo. Outro fundo importante é o da casa do paciente, colorido, principalmente, por tons amarelados. Nesse caso, a cor não traz uma ideia de calor e de vida, mas sim de doença, ou seja, ambos os cenários ajudam a construir uma atmosfera opressora, assim como a forte presença da cor preta na borda dos quadros. A iluminação também trouxe sua contribuição para esse efeito: a maior parte do filme contou com um cenário tomado pela escuridão, onde só se enxergava apenas um foco de luz.

Fora isso, algo que surpreende bastante na escrita de Kafka é o modo simples e direto como descreve os acontecimentos, sem esboçar surpresas no seu tom. Dessa forma, não prepara o leitor para os eventos inusitados: o escritor vai manipulando os acontecimentos como se tudo fosse muito normal. Na animação, Yamamura buscou esse **efeito de estranhamento** através da **mudança brusca de estados,** contrastando rápidos *flashes* e cenas velozes com cenas praticamente imóveis.

Nesse ponto, salientamos o papel crucial da edição, que funciona como um recurso responsável por costurar a narrativa e dar sentido a uma infinidade de cenas soltas ou de desenhos avulsos. A partir desse processo, é possível manipular as relações temporais e espaciais, tornando viável a grande singularidade da arte cinematográfica. O tempo do cinema é muito diferente do tempo da literatura, pois ele precisa colocar em comunhão uma gama de sons importantes e de imagens diferentes, de modo que consiga transmitir uma dada sensação.

Além disso, bem como observamos através de Furniss (2007), **os movimentos** possuem uma função crucial nos filmes animados, de modo que precisam ser bem trabalhados. Yamamura

soube explorar de forma bastante rica essas possibilidades: dependendo da situação, expressava dada sensação através da **maneira de andar das personagens e do modo como realizavam os movimentos.**

Outro ponto fundamental para as animações é a **interpretação de voz** realizada pelos atores (FURNISS, 2007). O tom da voz, o modo como a pessoa fala e a emoção que imprime em dada frase são elementos que só aparecem no mundo audiovisual e que são cruciais para recriar uma atmosfera cuja origem vem da palavra, do modo de escrita e das pontuações empregadas no texto. Por ser uma fala japonesa, as interpretações de voz foram capazes de causar um estranhamento ainda maior no espectador ocidental, pouco acostumado com o idioma. É produzida, desse modo, uma roupagem totalmente inusitada para recriar o mundo de Kafka.

Se Kafka é capaz de exercer uma violência pela palavra e de produzir afetos e *desloucamentos* que nos destituem da nossa própria condição de leitor habitante do mundo, a animação de Yamamura também não passa incólume aos olhos do espectador: de modos diferentes, as duas produções conseguem articular a atmosfera fantástica e trabalhar com complexas questões subjetivas.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Anotações sobre Kafka. In: **Prismas — Crítica cultural e sociedade,** tradução de A. Wernet e J. de Almeida. São Paulo: Ática, 1998, pp. 239-270.

ANDERS, Günther. **Kafka: pró e contra.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BARTHES, Roland. Da obra ao texto. In: **O rumor da língua.** Tradução: Mario Laranjeira. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, pp. 65-75.

BENJAMIN, Walter. **Kafka.** Trad. e introdução Ernesto Sampaio. Lisboa: Hiena Editora, 1994

CARONE, Modesto. **Lição de Kafka.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FURNISS, Maureen. **Art in Motion: Animation Aesthetics.** London: John Libbey & Co Ltd, 2007.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação.** Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013. 280p.

KAFKA, Franz. Ein Landarzt. In: **Das Urteil.** Hamburg: Fischer Bücherei KG, 1952.

______ . Franz**. Um Médico Rural,** tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

KAFKA Inaka Isha. A Country Doctor. Direção: Koji Yamamura. Roteiro, edição, câmera: Koji Yamamura Produção: Mariko Seto e Fumi Teranishi. Música: Hitomi Shimizu. 2007. 35 mm. 1: 1,85 (16: 9) Vista / DOLBY Digital (21min). Baseado em: Ein Landarzt (Franz Kafka). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zdjmw-gisks>

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica,** tradução de Maria Clara Correa Castello. 2ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975 (Coleção Debates 98).

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica,** tradução de Marina Appenzeller - Campinas, SP: Papirus, 2008.

DO ESTÁTICO AO ANIMADO:
MEMÓRIA E IMAGEM EM CHICO LIBERATO

MOREIRA SANTOS, Patrícia[1]
CÁSSIMA SILVEIRA GUSMÃO, Milene[2]

RESUMO: Consideramos no presente artigo, a interação da vida e obra do artista plástico e cineasta baiano Chico Liberato, no intuito de compreender quais aprendizados sociais e imagens de memória possibilitam uma conexão entre elementos que se estabelecem nas imagens pictóricas constituídas em seu fazer artístico plástico e, por conseguinte, no cinema de animação. Desse modo, busca-se compreender quais interações sociais são recriadas em sua narratividade e plasticidade imagética que possam indicar a transição de sua expressão estática para o movimento a partir das considerações memorialistas. O argumento central deste artigo desenvolve-se primeiro através da visitação da trajetória social do multiartista, ora estudado no sentido de compreender os aspectos estáticos de suas imagens plásticas – dos encontros criativos da juventude, das viagens sertanejas empreendidas e dos encontros culturais nas aldeias indígenas; convergências diversas de ideias nos grandes centros que formaram o ideário e a obra artística até a transição para o cinema de animação. Convoca-se Norbert Elias para a discussão e compreensão da expressão artística de Liberato a partir da percepção da trajetória que permite compreender a memória inserida enquanto símbolos que se apresentam e possuem aspectos da cultura sertaneja e armorial, e o modo como se perpetuam nas imagens plásticas e cinematográficas produzidas.

PALAVRAS-CHAVE: Chico Liberato, Memória, Cinema de Animação, Artes Plásticas.

1. Introdução

O presente artigo, cujo tema é o estático e o animado na memória da imagem em Chico Liberato, visa discutir a obra plástica e cinematográfica do multiartista no âmbito das conexões da memória partindo das relações sociais, aprendizados e imagens. As expressões imagéticas, ora analisadas, serão as de essência memorialísticas que se perpetuam além das expressões plásticas, transfigurando-se enquanto cinema de animação.

O estudo proposto tem como seu objeto de pesquisa a análise da interação e retroalimentação entre esses aprendizados sociais e imagens de memória na obra de Liberato, haja vista perfazer certa conexão entre elementos que se estabelecem no estático

[1] Cineasta, Bacharel em Cinema e Audiovisual. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – PPGMLS UESB. Bolsista Capes. E-mail: patricia.moreira.cine@gmail.com.
[2] Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia – UFBA. Docente no Departamento de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB) e no Programa de Pós-Graduação em Memória, Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). E-mail: mcsgusmao@gmail.com.

e, por conseguinte, se mantém no animado. O estático pode ser compreendido como suas obras plásticas, quais sejam: pinturas, desenhos, gravuras, cenários, objetos, esculturas e o animado compreendido como suas obras cinematográficas voltadas ao cinema de animação.

A memória expressa e correlacionada no tempo-espaço em forma de imagem, e os aprendizados incorporados e apreendidos em toda a sua obra, nos aponta o problema da criação estética e/ou plástica que transita do estático para o movimento, que a nosso ver está marcada pela trajetória criativa do artista, impregnada pelos aprendizados nas relações sociais. Sendo assim, comparece em nosso horizonte a seguinte questão: Seria possível compreender os percursos de memória nos quais as interações sociais são recriadas e registradas pela narratividade e plasticidade imagética? Se sim, em que imagens podemos perceber transições de sua obra plástica para a animada?

As categorias descritas acima – estático, animado e imagens de memória, – estão relacionados aos processos de aprendizados, ressonâncias e cruzamentos inter e intergeracionais, e estes se estabelecem enquanto redes de conhecimento que se perpetuam. Daqui decorre a hipótese de que os símbolos sertanejos e armoriais, incorporados e apreendidos em seus processos de aprendizagem, se apresentam no registro e recriação de traços das xilogravuras e elementos da cultura brasileira, presentes em sua expressão fílmica.

O animado revela a possibilidade das imbricações dos conhecimentos plásticos, da captura do estático e das condições de perpetuação do elemento figurativo e simbólico para o movimento do cinema animado.

Para tanto, levantaremos uma compreensão a partir das discussões do sociólogo *Norbert Elias* que foi responsável pelo desenvolvimento de uma teoria social que serviu para alargar o campo dos estudos voltados à elucidação dos processos de interação humana no âmbito da sociedade, e paralelo a esta discussão será realizada uma análise da obra plástica *Os astronautas* (1980) em consonância com a animada em *Boi Aruá* (1983), no sentido de compreender a correlação que se perpetua simbolicamente apoiados nos traços figurativos fílmicos.

Iniciaremos a discussão apoiados em um breve relato biográfico da trajetória do artista plástico e cineasta, e de seus encontros artísticos no âmbito do estático e de como essa expressão empreendeu relevos que devem ser considerados a partir do seu encontro com a cultura indígena. Após, trataremos da transição das imagens pictóricas para o cinema animado a partir principalmente da Jornada Internacional de Cinema da Bahia.

Daí, traremos a memória e suas conexões imagéticas a partir das discussões empreendidas por Norbert Elias, culminando com a análise pontual de uma obra plástica e outra cinematográfica no intuído de perceber os traços que se perpetuam a partir de suas interações.

2. Primeiras influências e aproximações pictóricas

Nascido no município de Salvador em 1936, Francisco Liberato de Mattos, artisticamente conhecido como Chico Liberato, é um artista plástico e cineasta que desde muito cedo iniciou o seu interesse pelas artes. Segundo Carvalho e Conceição (2017) as visitas frequentes a ateliês de alguns artistas baianos importantes como Emanuel Araújo, Mário Cravo Jr e Carybé foram as primeiras influências do jovem Chico Liberato. Certamente, a proximidade a tantos artistas já marcados por trajetórias tão singulares, povoaram as imagens do jovem artista, ampliando o seu fazer artístico para além de suas próprias percepções.

2.1.A figura indígena na obra de Liberato

Carvalho e Conceição (2017) dizem que Chico Liberato, em 1960, deixa a vida da capital, para ir morar na cidade de Una, sul da Bahia, onde conviveu com indígenas em uma comunidade Tupinambá do município de Olivença. Essa aproximação trouxe a imagem do índio como personagem marcante e frequente para a vida e obra do artista: “O convívio constante em meio a natureza se tornou um dos elementos principais de seu trabalho. Um dos reflexos se deu na composição física de algumas de suas obras, quando passou a utilizar elementos como barro, pedras, bambus, madeiras e sementes” (CARVALHO; CONCEIÇÃO, 2017, p.4).

2.2. Outros Caminhos

Ainda segundo Carvalho e Conceição (2017) Chico Liberato, após essa etapa percorreu outras cidades do sertão nordestino, bem como os centros de maior urbanização do país. No Rio de Janeiro, frequentou em 1963 um curso de gravura no Museu de Arte Moderna, onde conheceu a mulher que viria a ser sua esposa e parceira de trabalho no cinema - Alba Liberato, artista plástica, poetisa, roteirista e produtora.

No Rio, Chico Liberato expôs pela primeira vez em 1963, na Galeria Goeldi, conforme relata Paraíso (1999), e atuou, nas décadas de 1960 e 1970 em movimentos de renovação plástica e de vanguarda em exposições no Museu de Arte Moderna (MAM-Rio) e nas coletivas Opinião 65 e 66. O artista bebe nas fontes da Pop Art, do Tropicalismo e ao lado de nomes expressivos do cenário artístico nacional, como Antônio

Dias, Duke Lee, Hélio Oiticica, Carlos Zílio, Nelson Leirner e Rubens Gerchman, entre outros comprometidos com a vertente urbana e com o universo crítico e político-social: “Os referidos movimentos marcam a ruptura nas artes plásticas com as tendências vigentes na época, e toda a experiência adquirida por Chico Liberato é canalizada para a direção do MAM-Bahia, atividade que exerce de 1979 a 1991” (PARAISO,1999 p.3).

Para Paraíso (1999), a presença de Liberato no cenário da política cultural da Bahia se tornou bastante expressiva, principalmente no que se refere ao trabalho realizado como diretor do museu de arte moderna: Criou e implantou as Oficinas de Expressão Plástica, com ênfase para as técnicas de arte em série, gravura em metal, xilogravura, litogravura e serigrafia, incluindo escultura em madeira e cerâmica. Sempre voltado para a valorização do artista nordestino e o fortalecimento da arte dessa região no projeto da identidade nacional, ele participou de vários projetos artísticos, com especial destaque para o Projeto Nordeste de Artes Plásticas, no qual, atuando com outros artistas, realizou murais em espaços públicos, conferências, debates, entrevistas e exposições em todas as capitais do Nordeste, nos anos de 1988 e 1989.

3. As instalações e imagens animadas

Ainda na década de 1970, Liberato permitiu-se o encontro com o que viria a ser um “divisor de águas” e um salto expressivo em sua arte: “A clara necessidade pelo movimento”. Em entrevista datada de 07/11/2013, gentilmente concedida a nós, quando questionado sobre o que fez aproximar-se tão profundamente do movimento, principalmente através do fazer cinematográfico, Liberato enumera alguns acontecimentos fundamentais que se destacam em sua trajetória, e que possibilitaram o encontro com o cinema: um deles se refere às suas instalações, e o outro, à própria Jornada Internacional de Cinema da Bahia. Ele diz:

> Em uma oportunidade no início da década de 70, eu realizei um trabalho de instalação e enchi todo o Porto da Barra com cabaças pintadas e velas, elas tomaram o espaço de todo o litoral da Bahia de Todos Santos e se puseram a navegar; (...) aquilo foi encantador e deu uma outra dimensão ao meu trabalho. Já naquela época, eu sentia o desejo de por as coisas em movimento, em fazer com que minha obra se aproximasse mais das pessoas (LIBERATO, 2013).

Nessas instalações, Chico Liberato utilizava o tempo e o espaço que, notadamente, eram primordiais para o entendimento conceitual de sua obra e como primeiro ensaio do movimento mecânico, que viria torna-se virtual nas imagens animadas.

Dias, Duke Lee, Hélio Oiticica, Carlos Zílio, Nelson Leirner e Rubens Gerchman, entre outros comprometidos com a vertente urbana e com o universo crítico e político-social: "Os referidos movimentos marcam a ruptura nas artes plásticas com as tendências vigentes na época, e toda a experiência adquirida por Chico Liberato é canalizada para a direção do MAM-Bahia, atividade que exerce de 1979 a 1991" (PARAISO,1999 p.3).

Para Paraíso (1999), a presença de Liberato no cenário da política cultural da Bahia se tornou bastante expressiva, principalmente no que se refere ao trabalho realizado como diretor do museu de arte moderna: Criou e implantou as Oficinas de Expressão Plástica, com ênfase para as técnicas de arte em série, gravura em metal, xilogravura, litogravura e serigrafia, incluindo escultura em madeira e cerâmica. Sempre voltado para a valorização do artista nordestino e o fortalecimento da arte dessa região no projeto da identidade nacional, ele participou de vários projetos artísticos, com especial destaque para o Projeto Nordeste de Artes Plásticas, no qual, atuando com outros artistas, realizou murais em espaços públicos, conferências, debates, entrevistas e exposições em todas as capitais do Nordeste, nos anos de 1988 e 1989.

3. As instalações e imagens animadas

Ainda na década de 1970, Liberato permitiu-se o encontro com o que viria a ser um "divisor de águas" e um salto expressivo em sua arte: "A clara necessidade pelo movimento". Em entrevista datada de 07/11/2013, gentilmente concedida a nós, quando questionado sobre o que fez aproximar-se tão profundamente do movimento, principalmente através do fazer cinematográfico, Liberato enumera alguns acontecimentos fundamentais que se destacam em sua trajetória, e que possibilitaram o encontro com o cinema: um deles se refere às suas instalações, e o outro, à própria Jornada Internacional de Cinema da Bahia. Ele diz:

> Em uma oportunidade no início da década de 70, eu realizei um trabalho de instalação e enchi todo o Porto da Barra com cabaças pintadas e velas, elas tomaram o espaço de todo o litoral da Bahia de Todos Santos e se puseram a navegar; (...) aquilo foi encantador e deu uma outra dimensão ao meu trabalho. Já naquela época, eu sentia o desejo de por as coisas em movimento, em fazer com que minha obra se aproximasse mais das pessoas (LIBERATO, 2013).

Nessas instalações, Chico Liberato utilizava o tempo e o espaço que, notadamente, eram primordiais para o entendimento conceitual de sua obra e como primeiro ensaio do movimento mecânico, que viria torna-se virtual nas imagens animadas.

última, onde não apenas ele foi constantemente motivado a fazer filmes, mas todos os grandes nomes do cinema baiano, como Edgar Navarro,Tuna Espinheira e outros, que tinham na Jornada uma porta aberta para o escoamento de suas produções.

3.2.O cinema de animação de Chico Liberato

O trabalho artístico de Chico Liberato com cinema de animação é certamente uma extensão de sua própria expressão plástica. Como artista plástico, realizou diversas obras ao longo de toda a sua vida, como pinturas, murais, objetos, performances e instalações e se manteve, mesmo após a sua entrada definitiva na cinematografia baiana com uma produção plástica cada vez mais pulsante. Dos seus quase oitenta e três anos, dedica-se há mais de quarenta ao cinema de animação baiano, e destaca-se como pioneiro da animação nordestina, sendo que seu primeiro longa *Boi Aruá* (1983) é o terceiro longa brasileiro da década de 80 e o primeiro do nordeste, ganhando destaque internacional com uma premiação da UNESCO - pela relevância da sua temática e da sua influência na educação de crianças e adolescentes. Demonstrando, desse modo, o potencial do cinema de animação enquanto modalidade específica de formação cultural e inscrição simbólica e, desde aí, com lugar nas maneiras de construção do fundo de conhecimento produzido e reproduzido na sociedade.

4. Memória e conexões imagéticas

Norbert Elias (1969, p.15) ao abordar sociedade e indivíduo, compreende que as pessoas constituem teias de interdependência ou configurações de muitos tipos, tais como famílias, escolas, cidades, estratos sociais ou estados: "Cada uma dessas pessoas constitui um ego ou uma pessoa, como muitas vezes se diz numa linguagem reificante. Entre estas colocamo-nos nós próprios" (ELIAS, 1969 p.15).

Elias, utiliza também o conceito de *interdependência* para explicar que as coisas estão interligadas. Assim sendo, a partir das considerações elisianas, não seria possível compreender a arte de Chico Liberato olhando somente para as suas produções, é necessário compreender que todas essas expressões estão interligadas com as experiências vividas e trazidas para sua arte, fazendo-nos perceber que esse processo de aprendizagem vem de vários lugares diferentes. As vivências de Liberato durante sua infância, adolescência e início da fase adulta, leva-nos a refletir que a expressão criativa do artista, pode ser entendida como a capacidade em conseguir conservar e retomar certas informações ou impressões por ele vivenciadas. Essa capacidade do indivíduo, ao mesmo tempo expressa e retém da vida social, constituindo laços mútuos entre presente e o passado, entre o individual e o coletivo, também diz respeito às potencialidades das lembranças e dos esquecimentos, portanto refere-se à memória que se estrutura nas relações entre indivíduo e sociedade.

Isso fica explicitado em suas considerações sobre a pintura Peregrinação à ilha de Citera do Francês Antoine Watteau, onde Elias diz:

> Essas poucas vozes do início do século XIX sobre a obra de Watteau talvez sejam suficientes para lembrar que toda obra de arte com funções artísticas, assim como toda utopia pictórica ou literária, pode ter também ao mesmo tempo, em ato ou em potência, funções ideológicas (ELIAS, 2005,p..36).

Nobert Elias também faz reflexões sociológicas sobre Mozart, que possibilitaram ajudar a perceber que as ressonâncias do gênio não estavam limitadas somente aos contemporâneos em que viviam o criador, sendo que: “Muitas vezes uma obra de arte só é percebida como obra-prima quando começa a tocar os sentimentos de pessoas de uma geração posterior à do produtor” (ELIAS, 1995, p. 57). Desse modo, podemos trazer essas reflexões de Elias para a vida de Chico Liberato, levando-nos a compreender que não foi por falta de ressonância, que todos esses artistas que passaram pela trajetória de Liberato, em uma cadeia de interdependência, se tornaram também parte de sua obra. Apesar de Elias afirmar ser esse um mistério insolúvel, a obra de arte em sua complexidade de imagens e emoções, criam uma conexão entre a sociedade a as obras produzidas pelo artista.

O pensamento de Maurice Halbawachs ao registrar que “o passado permanece vivo em um determinado grupo social” (HALBWACHS, 1990, p.12), nos inspira a compreender que é exatamente da coletividade desses pensamentos e das conexões imagéticas que podemos perceber a matéria prima do trabalho artístico de Chico Liberato, conceitualmente, também é preenchido de rememorações das coletividades indígenas, nordestinas e brasileiras; nas quais ele podia utilizar suas próprias percepções para fazer uma releitura simbólica, influenciada pelo grupo a que pertencia. Também para Halbwachs (1990) o indivíduo que lembra é sempre um indivíduo inserido e habitado por grupos de referência; a memória é sempre construída em grupo, mas é também, sempre, um trabalho que envolve afeto. A permanência do apego afetivo a uma comunidade dá consistência às lembranças o contrário ocorre o esquecimento. Esquecer um período de sua vida, diz Halbwachs (1990, p.32) "é perder contato com aqueles que então nos rodearam". Relação que podemos perceber durante a trajetória ao longo dos mais de 80 anos de vida que Chico Liberato e que se perpetua através de sua arte. Recentemente, em um importante evento literário regional, Liberato afirmou que o seu próximo longa terá o índio como personagem principal, ainda sem data para lançamento; o artista empreende as suas memórias dos tempos de aldeia e as ideias tecidas durante toda a sua trajetória impregnam sua obra.

Desse modo tanto o reconhecimento quanto a reconstrução irá depender da existência desse grupo de referência, como o indígena de Chico Liberato, sendo que tais

movimentos de lembranças suscitam relações sociais compartilhadas e não somente ideias e ou sentimentos isolados. Essas lembranças que permanecem vão se articulando.

4.1.Conexões imagéticas da memória

Analisando uma das obras plásticas de Chico Liberato *Os Astronautas* pintado no início da década de 1980, vimos que ela nos fornece os primeiros indícios de uma exploração da memória pictórica - a continuidade de uma recordação imagética que se torna presente em sua obra cinematográfica animada.

Em os Astronautas (1980) **Fig.1** Liberato partilha técnicas e *estéticas da xilogravura* para gravar narrativas em formatos maiores que simulam a imagem tradicional, tanto em algumas de suas telas como aquelas vistas em seus filmes *Boi Aruá* (1984)**Fig. 2** e *Ritos de Passagem* (2014).

Fig 1. *Os Astronautas* (1980) - pintura Acrílico sobre madeira

Fig 2. Recorte de Frame do filme *Boi Aruá* (1984)

Tanto a pintura, quanto a obra cinematográfica de Liberato possuem em seu corpo uma temática notadamente nordestina, o seu perfil figurativo segue elementos típicos, e apesar do processo de feitura da obra plástica em questão não se utilizar da técnica da xilogravura impressas nos cordéis, a pintura parece uma estampa obtida através dessa técnica, e os elementos vistos, como os mandacarus, homens e mulheres simples do sertão, animais e objetos estilizados reforçam ainda mais essa apropriação.

A ave central vista tanto na obra plástica, quanto na cinematográfica, representa um abutre com seus hábitos necrófagos. A cabeça do abutre-real pintado por Liberato possui uma estética que lembra também uma caveira. Esse detalhe fica ainda mais evidente quando a mesma obra é recriada na sequência inicial de *Boi Aruá* (1984).

O abutre-real em *Os Astronautas* e *Boi Aruá* possui um peito com um formato de coração estilizado, e ao seu centro pode-se ver uma Coroa real com as laterais

arredondadas e o símbolo de uma pequena cruz. Suas asas possuem grande extensão, e abertas conferem um ar soberano e ao mesmo tempo de proteção, se tornando o ponto central da pintura e dos frames iniciais do longa de animação. Existe um ponto de tensão entre a garganta do animal e o seu peito, nessa imagem há um apelo religioso com a coroa que ao mesmo tempo lembra uma gaiola, um aprisionamento.

Logo nos primeiros frames de *Boi Aruá* (1984), após a apresentação do título, ver-se um escudo de fundo avermelhado, como um pôr do sol em um dia quente em pleno sertão, o solo abaixo do escudo é árido e craquelado e nas vegetações, a matiz que prevalece é a acinzentada. Na base do escudo, em primeiro plano, uma carcaça de boi com sinais de sangue e morte sobrepõe a sombra de cactos estilizados. O símbolo principal de *Os astronautas* surge planando ao longe, é o abutre-real, que antes estático, se torna animado nas imagens cinematográficas de Chico Liberato. Ao final da sequência, o formato majestoso do abutre-rei se estabelece, a estética permanece a mesma da percebida em *Os Astronautas,* mantendo o aspecto geral dos brasões e da xilogravura, agora em cores chapadas. O coração no peito da ave se torna ainda mais evidente, bem como, a coroa em seu centro, que possui uma pequena cruz no alto.

Aproximando-se das considerações elisianas, consideramos perceber também os percursos de memória por dentro da imagem, quando segundo análise dos signos de Proust descrita em Deleuze: aprender é ainda relembrar; mas, por mais importante que seja o papel, a memória intervém como o meio de um aprendizado que a ultrapassa tanto por seus objetivos quanto por seus princípios (DELEUZE 2003, p.4).

Ainda seguindo o pensamento de Deleuze, aprender diz respeito aos signos e estes fazem parte de um aprendizado que está dentro de um determinado momento existencial, como se esses signos fossem matéria e pudessem emitir signos a serem decifrados. Alguém só transfigura-se enquanto artista quando se torna sensível aos signos da arte, desse modo, a interpretação desses signos é um ato de aprendizado. Portanto, é importante trazer a luz dessa análise, os signos específicos que constituem a matéria do mundo das artes plásticas em consonância com as imagens animadas de Chico Liberato.

Não se pode negar, que na obra de Chico Liberato existe um foco integral na busca das origens da cultura nacional, a fim de se criar uma arte verdadeiramente brasileira, com ênfase no nordeste, assim como no movimento armorial criado na década de 1970 por Ariano Suassuna que faz uma relação da cultura popular nordestina com o movimento Armorial:

> A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos "folhetos" do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola,

> rabeca ou pífano que acompanha seus "cantares", e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados (SUASSUNA,1975)

Ainda quanto ao nome *Armorial*, segundo Crux (2013), é um substantivo que nomeia o livro que contém antigos brasões e bandeiras das famílias que posteriormente foi utilizado por Suassuna a fim de idealizar um sertão quase medieval que compara cavaleiros a cangaceiros e que Liberato recria em suas obras plásticas e cinematográficas que se atravessam de inspirações estéticas encontradas nesses símbolos armoriais.

5. Conclusões

A memória constitui um elemento indispensável à construção de uma identidade de indivíduos, grupos e sociedades. É por ela que o homem atualiza impressões ou informações passadas e recompõe ou compõe a sua história. Numa cultura sertaneja marcada pela oralidade, a ressignificação de elementos da memória faz parte do cotidiano, como possibilidade de sua identidade, através da transmissão de bens culturais.

Quando apontamos a convergência da vida e obra de Chico Liberato em conformidade com a memória impregnada e expressa em sua imagem, compreendemos que tal condição só é possível porque a sua trajetória e todas as suas interações sociais permitiram que o artista estivesse inserido em condições de expressão tais, que o possibilitou manifestar tanto em suas obras pictóricas, quanto naquelas voltadas ao cinema de animação a memória cultural nordestina e nacional, expressada por meio de linguagens estéticas de vanguarda.

Daí, retornamos ao problema desse artigo onde entendemos ser possível compreender que as interações sociais empreendidas na juventude: ateliers, aldeia indígena, viagens para cidades sertanejas, são recriadas e registradas pela narratividade e imagética do artista, inicialmente em sua obra plástica - com seus símbolos armoriais e traços ingênuos xilogravados, e depois para a imagem em movimento a partir do contato do artista com a Jornada Internacional de Cinema da Bahia, onde este pôde entrar definitivamente no cinema de animação.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Milton José de. **Cinema Arte da Memória**. Campinas, SP: Autores Associados,1999.

COLI, Jorge. **O que é arte?** São Paulo: Brasiliense, 2000.

SUASSUNA,Ariano - Jornal de Semana, 20 de maio de 1975. Disponível em: https://armorialbrasileiro.wordpress.com/2013/02/04/movimento-armorial/ Acesso em: 23 janeiro 2018.

ELIAS, Norbert, **Introdução a sociologia.** Lisboa: Edições 70, 1969.

_____________**A peregrinação de Watteau à ilha do amor** – Seleção e tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005

FONSECA, Rodrigo. **Chico Liberato volta a fazer cinema a partir da identidade cultural brasileira,** Jornal EXTRA- O GLOBO, São Paulo, 2012.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2009.

LIBERATO, Alba; LIBERATO,Chico**. A Animação Brasileira no armário**. Caderno de Cinema da Bahia – disponível em: <http://cadernodecinema.com.br/blog/a-animacao-brasileira-no-armario/ >acesso: 18 de dezembro 2017

LIBERATO,chico. **Entrevista concedida a Patrícia Moreira**. Salvador, 07 Nov.2013

MIRANDA, Laura e CONCEIÇÃO, Thiago – **O Nordeste Animado de Chico Liberato - Revista Fraude**| Ano 13 – No. 14 - salvador – BA. 2017 - UFBA 2017. Disponível em: http://www.revistafraude.ufba.br/materia.php?revista=14&materia=2 Acesso em: 4 dezembro 2017.

PARAÍSO, Juarez. **O artista Francisco Liberato**. In: LIBERATO, Chico. Exposição Tempo Latino/América. Salvador: Museu de Arte Moderna da Bahia, 1999.

"*LOVING VINCENT*": ENTRELAÇAMENTOS ENTRE ARTE TRADICIONAL E UMA MÍDIA CONTEMPORÂNEA

MEDEIROS, Livia Keiko Nagao de[1]
PEDROSO, Mariane Dahmer Ferreira[2]
GONÇALVES, Vilson André Moreira[3]

Resumo: Este artigo apresenta uma reflexão sobre o processo de criação/animação do filme *"Loving Vincent"* (Dorota Kobiela, Hugh Welchman, 2017), o qual retrata a biografia do artista holandês Vincent Van Gogh, vinculada a técnicas de animação tradicional e pinturas a óleo elaboradas de acordo com as características de estilo do mesmo. A trama do filme diz respeito aos últimos dias de vida do pintor holandês e suas interações com vários indivíduos, entretanto, os que nos diz respeito nesta análise são as minúcias envolvidas no processo de criação do filme, especialmente de sua identidade visual. Compreender o espaço ocupado pela produção artística tradicional em um meio contemporâneo de criação é o objetivo para este trabalho. Para tal, serão analisados os processos de produção e sua relação com os princípios visuais discerníveis na produção do pintor holandês. Esperamos desta forma, apontar possibilidades demonstráveis em produções audiovisuais que articulam diferentes linguagens para expor seus discursos e narrativos.

Palavras-chave: Van Gogh; Animação; Processo criativo.

Introdução

Vincent Willem Van Gogh nasceu em 30 de março de 1853, em Groot-Zundert, na Holanda. Era filho do pastor Theodorus e Cornélia Van Gogh e nasceu precisamente um ano depois de seu irmão, também chamado Vincent, que não sobrevivera ao parto, nascer. Devido a isso, Van Gogh teve que ver muitas vezes seu próprio nome escrito no túmulo de seu irmão. Vincent era uma criança complexa, que costumava andar sozinha e que não brincava. Porém, desenhava e pintava desde a adolescência por influência de sua mãe.

As condições financeiras da família de Van Gogh não eram boas, por isso aos 16 anos teve de abandonar os estudos e partir para Haia, onde trabalharia por quatro anos na empresa de arte do seu tio. Em 1873, Van Gogh foi para Londres, onde trabalharia na Galeria Groupil e se encantaria pela cultura inglesa. Lá se apaixona por Eugénie Loyer, filha da dona da casa que ele havia alugado, porém, ela rejeita seu pedido de casamento fazendo-o sofrer muito.

Posteriormente, Van Gogh tentou tornar-se pastor, dando aulas para meninos metodistas e pregando em congregações, porém, não conseguiu entrar no curso de Teologia

[1] Graduanda, UEPG, livianagao@hotmail.com
[2] Graduanda, UEPG, marianedfp@gmail.com
[3] Doutorando, UEPG, vilsongoncalves1985@gmail.com

na Universidade de Amsterdã. Vincent foi então para Bruxelas, na Bélgica e resolveu se tornar artista.

Em 1884, retorna à casa de seus pais em Nuenen, e pinta retratos de camponeses, época em que executa uma de suas obras mais famosas “Os Comedores de Batatas”. Em 1885 seu pai falece e Van Gogh deixa a Holanda para sempre.

Em 1886, vai morar com seu irmão Theo em Paris onde dá prossegue com sua carreira artística. Passa a ter contato com a arte impressionista e com os artistas Henri de Toulouse-Lautrec e Camille Pissarro.

Logo, Van Gogh também conhece a cultura japonesa e sua filosofia e passa a utilizá-las em seu trabalho. Em 1888, por influência de Toulouse-Lautrec, o pintor viaja para Arles e passa a morar na "pequena casa amarela".

Van Gogh utilizava todo o seu dinheiro com suas pinturas, faltando para sua alimentação, o que o fez viver de café, pão, álcool e tabaco. Esse foi um dos motivos que arruinou sua saúde, tanto física como psicológica.

Em 1888, Van Gogh passa a morar com o amigo e também artista Paul Gauguin. No entanto, após um desentendimento, surta e decepa uma parte de sua orelha esquerda com uma lâmina de navalha.

Em 1889, Van Gogh sai do hospital e passa a pintar a natureza, mas, logo é internado novamente. Durante o dia, pintava na “casa amarela” e à noite voltava ao hospital, porém, a população Arles considerava o pintor um perigo, obrigando-o a sair de sua casa através de uma petição.

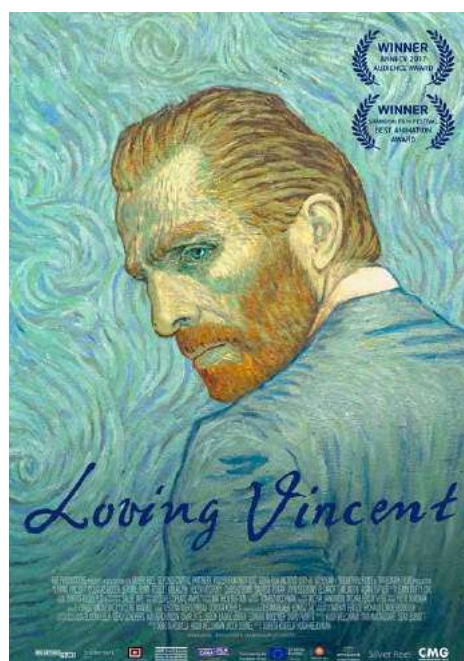
Em maio de 1889, se muda por vontade própria para o hospício de Saint Rémy-de-Provence, onde passa a pintar em seus jardins. Em novembro do mesmo ano, é convidado para expor em Bruxelas e envia algumas pinturas que incluem "Lírios" e "Noite Estrelada".

Em 1890, Van Gogh sai do hospício e vai para Auvers para viver perto de Theo e do médico e também pintor Dr. Paul Gachet, recomendado por Pissarro para cuidar de sua saúde. Neste período, Van Gogh se inspirava nas paisagens locais e pintava um quadro por dia.

No dia 27 de julho de 1890, Van Gogh sai para pintar pela manhã como normalmente fazia, porém leva uma pistola e a utiliza para dar um tiro em seu peito. Ele consegue retornar à sua casa onde é socorrido, mas mesmo resistindo, a bala que perfurou seu peito não poderia ser removida. Isso causou uma grave infecção e mesmo com tratamentos médicos, acaba falecendo nos braços de Theo no dia 29 de julho de 1890, aos 37 anos.

Loving Vincent

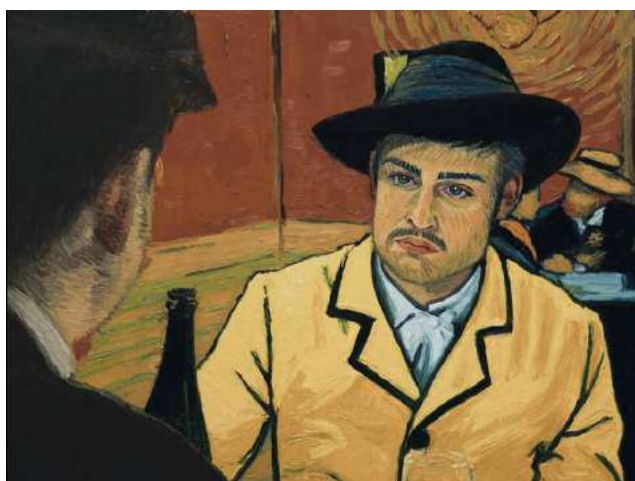
O filme "*Loving Vincent*" (2017) foi produzido na Polônia e no Reino Unido pelos diretores Dorota Kobiela e Hugh Welchman através dos estúdios BreakThru Films e Trademark Films. O longa-metragem tem 1 hora e 35 minutos de duração e é considerada a primeira animação do mundo a ser inteiramente pintada a óleo.

Figura 1. Pôster do filme *Loving Vincent*

Fonte: lovingvincent.com

O planejamento da animação começou no ano de 2011 e inicialmente seria um curta-metragem de sete minutos. Em 2012, os produtores trabalharam na versão inicial com mais quatro pintores e fizeram algumas amostras de filmagens. Em 2014 começaram uma campanha de arrecadação de dinheiro no *website* "Kickstarter", porém, não obtiveram sucesso.

Foi então que Kobiela e Welchman negociaram com a empresa Trademark, que produziu o roteiro, além de definir o elenco e investir cerca de 5.5 milhões de dólares no filme. Considerada a forma mais devagar de se produzir um filme, foi baseado nas cartas de Van Gogh.

O enredo se passa no ano de 1891, um ano após a morte de Vincent Van Gogh e seu suposto suicídio. Armand Roulin, filho de um carteiro amigo de Van Gogh, descobre uma carta enviada pelo artista para seu irmão Theo. Aconselhado por seu pai, Roulin decide entregar a correspondência na cidade francesa de Arles onde vivia a família do pintor.

Figura 2. Armand Roulin interpretado pelo ator Douglas Booth

Fonte: captura de tela

Chegando a Arles, Roulin conhece algumas pessoas com as quais Van Gogh conviveu e passa a investigar se o artista realmente se matou ou se foi morto possivelmente por René Secrétan. O filme foi feito na forma de entrevistas reveladoras com os personagens das pinturas de Van Gogh, sendo praticamente uma história de detetive.

Primeiramente, antes de realizar as pinturas, foi feito um *live-action* com atores que foram selecionados por sua semelhança física com os personagens pintados por Van Gogh. As gravações com os atores foram realizadas no Reino Unido e tiveram cerca de duas semanas de duração, contando com o auxílio de uma tela verde. Além disso, houve mais duas semanas de filmagem apenas para cenários e cenas com dublês.

Figura 3. Ator polonês Robert Gulaczyk interpretando Vincent Van Gogh

Fonte: lovingvincent.com

A produção contou com 125 pintores de todas as partes do mundo, que foram selecionados, entre cinco mil outros, após um teste de três dias. Depois da seleção, os pintores participaram de um curso intensivo de 180 horas, onde aprenderam a pintar no estilo de Van Gogh. Eles se espalharam entre três estúdios de animação, sendo um em Atenas, na Grécia e os outros dois em Gdansk e Breslávia, na Polônia.

Cada um recebeu cenas específicas, as quais foram pintadas numa mesma tela *frame* por *frame*, modificando-a até que a cena final fosse atingida. Para um segundo de animação, os pintores produziram 12 *frames* e levaram cerca de duas semanas em cada tela.

Ao todo foram produzidos 65 mil *frames* em tinta a óleo, com um total de 853 pinturas, sendo estas consequentemente as cenas finais. Ou seja, cada pintura foi usada somente para uma cena. Algumas das pinturas permaneceram intactas durante toda a filmagem, outras foram completamente raspadas e reutilizadas.

A Produção

Antes de decidir o método com o qual o filme seria produzido, foram feitos testes com varias técnicas de animação como: animação em vidro ou *paint on glass*, depois uma mistura de animação por computador e animação pintada. Por isso, os produtores tiveram que mapear tudo e definir os ambientes com computadores, como se um filme de efeitos visuais pesados estivesse sendo feito.

As pinturas e o *storyboard* formaram a base para planejar as filmagens em *live-action*, que foram combinadas com animação digital (pássaros, cavalos, nuvens e folhas voando) para criar o material de referência da animação. As referências eram diferentes para cada cena;

basicamente era uma animação, uma ação ao vivo (combinada com pinturas foscas) ou um espaço em branco que eles tinham que preencher com base nas pinturas do artista.

Figura 4. Jerome Flynn durante as filmagens, retrato de Dr. Gachet feito por Van Gogh e quadro feito pela produção do filme.

Fonte: lovingvincent.com

A produção também pôde utilizar imagens de alta qualidade digital, disponibilizadas pelo Van Gogh Museum em Amsterdã. Com os retratos, os pintores basicamente tiveram que repintar no estilo de Van Gogh, porém, o desafio era não perder a performance e as características dos atores. Pintores especialistas em design de personagens criaram 377 pinturas que fundiam ator e sujeito em um só.

Os artistas tinham um esboço de referência projetada na tela para usarem como ponto inicial, porém, sem nenhum detalhe. As estações onde os pintores trabalhavam eram chamadas *Painting Animation Work Stations* (PAWS), onde eles tinham que se preocupar apenas, uma vez que, as luzes e os computadores já ficaram programados para eles. Por isso, tudo foi arranjado de maneira que os artistas entrassem, sentassem e começassem a pintar.

Figura 4. Artistas trabalhando nas *Painting Animation Work Stations* (PAWS)

Fonte: Fonte: lovingvincent.com

A tarefa dos animadores era transformar esse material no estilo de pintura de Van Gogh e, em seguida, recriar o movimento da cena através da animação de cada pincelada. Quanto mais grossas as pinceladas, mais precisamente tinham que animá-las, pois não poderiam ser copiadas por rotoscopia.

Usando os designs de pintura como referência, o time maior de pintores reimaginaram a filmagem ao vivo e utilizaram técnicas tradicionais de *stop-motion* (exceto que ao invés de desenhados, os frames foram pintados a óleo). O time começou o processo com uma *animatic* e depois uma pré-visualização para cada sequência, onde uma câmera foi montada atrás dos pintores, para que eles tivessem apenas que tirar a foto e examinar a obra previamente.

As pré-visualizações colaboraram, já que as pinturas de Van Gogh normalmente não condizem com a realidade física. Uma vez que o *frame* estava completo, o animador tirava ainda uma imagem com 6k de resolução digital usando a câmera digital Canon D20, compondo primeiramente em 2D e animação de computador, e em seguida, se instaurava o trabalho no próximo quadro. Os pintores exportavam a foto imediatamente, para que os produtores ou supervisores pudessem checar cada frame.

A outra extremidade do espectro eram as transições onde havia apenas um ou dois frames e os pintores tinham que pintar entre eles. Ex.: espaço em branco para o céu onde uma das extremidades era o céu em preto e branco, que era basicamente uma filmagem a vivo feito com materiais foscos. A pequena porção em preto e branco do filme dependeu muito da animação por rotoscopia e em vidro, onde a tinta é alisada ao redor da tela.

Essas cenas não aparecem dentro das pinturas de Van Gogh, elas decorreram para representar situações de sua vida, fotografias da época, o começo do cinema e também a separação de passado e presente. As cenas feitas a partir das pinceladas de Van Gogh representavam o presente em que se passava o enredo, enquanto isso as cenas em preto e branco representavam o passado e a história do artista.

Figura 5. Van Gogh pintando em meio à natureza

Fonte: captura de tela

Isso permitiu maior descanso para os espectadores do filme e também maior apreciação do trabalho de Van Gogh. Além disso, houve uma preocupação de que 94 minutos de filme com o intenso estilo de Van Gogh fosse muito cansativo visualmente para o público.

Somente a sequência de abertura de "Noite Estrelada" foi composta por 600 pinturas e três pintores levaram 14 meses para fazê-la. Há cerca de 1000 pinturas, tanto no filme propriamente dito, quanto designs de pintura, pois eles passaram mais de seis meses fazendo os designs antes de começar o filme. Ao todo foram feitos 898 *shots* no filme.

Análise

Para analisar o filme *Loving Vincent*, foi utilizado o Método Iconológoico do autor Erwin Panofsky em seu livro Significado nas Artes Visuais (1955). De acordo com o autor:

> A iconografia é, portanto, a descrição e classificação das imagens, assim como a etnografia é a descrição e classificação das raças humanas; é um estudo limitado e, como que ancilar, que nos informa quando e onde temas específicos foram visualizados e por quais motivos específicos (PANOFSKY, p. 53, 1955).

Ou seja, a iconografia é a necessária para quaisquer interpretações de uma obra, como seu contexto histórico e social, bem como sua origem e autenticidade. Nesse caso, a iconografia baseia-se a partir da observação e descrição dos itens presentes no filme. São eles: o estilo de pintura de Van Gogh, a sugestão do movimento a partir das pinceladas marcantes em cada quadro, a predominância de cores quentes (principalmente o uso do amarelo) e o empastamento da tinta. Isso permite identificar uma forte expressividade originada do artista e adquirida para a confecção do filme.

No filme, é possível identificar a dificuldade do artista em se relacionar com a mãe, em contraponto ao incentivo e apoio do irmão que o ajudava financeiramente. O contato com novos tipos de arte e a natureza de uma cidade no sul da França, muitas vezes apresentada no filme, mostram a força da expressividade do artista com pinceladas curvas, dando movimento à obra, retirando um olhar fixo apenas, mas interagindo com ela através de outras sensações.

Levar em consideração que foram realizadas mais de 800 telas para a confecção de 65 mil *frames* de filme, pintadas em tinta óleo, seguindo os traços e gestos do pintor, caracteriza outro olhar ao longa-metragem, podendo valorizar ainda mais o estilo artístico do pintor.

De acordo com Panofsky (p. 58) a iconologia requer mais que apenas conceitos ou experiência prática, é o conteúdo da obra:

> Iconologia, portanto, é um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise. E assim como a exata identificação dos motivos, é o requisito básico de uma correta análise iconográfica, também a exata análise das imagens, estórias e alegorias é o requisito essencial para uma correta interpretação iconológica (PANOFSKY, p. 54, 1955).

No caso de *Loving Vincent*, observamos através da iconologia que existe uma incorporação da linguagem da animação a uma temática adulta, pois se trata da biografia de Van Gogh de forma madura e sóbria. A própria incorporação do estilo artístico e a produção do filme de forma híbrida podem fazer parte dessa análise. Isso porque o longa-metragem ultrapassa os limites de classificação, já que parte de vários métodos de produção como animação tradicional, *stop-motion*, rotoscopia, animação em vidro, etc. Por fim, o filme ainda faz com que o espectador possa olhar a narrativa de Van Gogh através de seus olhos e de sua própria subjetividade, possibilitando se aprofundar assim no universo sensível do artista.

Conclusões

A partir do filme *Loving Vincent* foi possível verificar que a arte tradicional e a arte cinematográfica podem se relacionar de várias formas na contemporaneidade.

O aspecto fundamental para que o filme tivesse grande impacto nos espectadores foi a própria animação das pinceladas de Van Gogh, que causou sensações diferentes às de um *live-action* ou uma animação comum. Pode-se concluir a importância da amarração entre animação e obras de arte tradicionais, que neste caso, desvincula-se do infantil e passa a assumir uma temática adulta, caracterizada pela forma hibrida de sua produção.

O longa-metragem ainda tem um papel importante nas Artes Visuais, pois busca exaltar uma técnica tradicional de produção de arte, como a pintura a óleo, e também evidenciar todas as possibilidades que o cinema e suas tecnologias têm a contribuir, tornando-se uma essencial à outra. Além disso, o filme mostrou um fragmento da vida de Van Gogh a partir do seu próprio modo de percepção artístico, sua subjetividade, revelando outro cenário ao próprio filme.

Referências

ANIMATION MAGAZINE. **Painting a Masterpiece: Loving Vincent**. Disponível em:< http://www.animationmagazine.net/features/a-hand-painted-valentine-to-van-gogh/> Acesso em 27 Mar. 2018.

ANIMATION SCOOP. **The Glorious Labor of LOVING VINCENT: An Interview with filmmakers Dorota Kobiela and Hugh Welchman**. Disponível em:< http://www.animationscoop.com/the-glorious-labor-of-loving-vincent-an-interview-with-filmmakers-dorota-kobiela-and-hugh-welchman/> Acesso em 29 Mar. 2018.

AUR, D. **Van gogh – A biografia resumida e as principais obras**. Disponível em:<https://www.greenme.com.br/viver/arte-e-cultura/5981-van-gogh-biografia-principais-obra>. Acesso em: 14 Jun. 2018.

BBC NEWS. **Loving Vincent: The first fully painted film**. Disponível em:< https://www.bbc.com/news/av/41422698/loving-vincent-the-first-fully-painted-film> Acesso em 27 Mar. 2018.

BIOGRAPHY. **Painting on Film: Creating the Canvas of 'Loving Vincent'**. Disponível em:< https://www.biography.com/news/loving-vincent-vincent-van-gogh-film-interview> Acesso em 28 Mar. 2018.

CBS NEWS. **First Fully Hand Painted Film Honors Vincent Van Gogh**. Disponível em:<https://www.cbsnews.com/video/first-fully-hand-painted-film-honors-vincent-van-gogh/> Acesso em 27 Mar. 2018.

CINEMA DE ARTE. **Com Amor, Van Gogh**. Disponível em: < http://www.cinemadearte.com.br/2017/11/25/com-amor-van-gogh/ >. Acesso 15 Mar. 2018.

COLOSSAL. **Full Trailer for Loving Vincent, a Feature-Length Film Animated by 62,450 Oil Paintings**. Disponível em:< http://www.thisiscolossal.com/2017/01/full-trailer-loving-vincent/> Acesso em 27 Mar. 2018.

FOLHA ONLINE. **O artista maldito - Coleção Folha Grandes Mestres Da Pintura**. Disponível em:<http://mestres.folha.com.br/pintores/01/ >. Acesso em 14 Mar. 2018.

INDIEWIRE. **'Loving Vincent': How 125 Artists and 65,000 Paintings Made the World's First Oil-Painted Movie**. Disponível em:< http://www.indiewire.com/2017/08/loving-

vincent-125-painters-first-hand-oil-painted-animation-1201867696/> Acesso em 27 Mar. 2018.

LOVING VINCENT. **The Movie**. Disponível em: <https://lovingvincent.com> Acesso em 19 Mar. 2018.

MARTINS, S. **Vincent Van Gogh**. Disponível em:< http://www.historiadasartes.com/prazer-em-conhecer/vincent-van-gogh/ > Acesso em: 14 Jun. 2018.

NBC NEWS. **Vincent van Gogh Like You've Never Seen Him Before in 'Loving Vincent'**. Disponível em:<https://www.nbcnews.com/nightly-news/video/vincent-van-gogh-like-you-ve-never-seen-him-before-in-loving-vincent-681705027889> Acesso em 27 Mar. 2018.

PANOFSKY, E. **Significado nas Artes Visuais**. 3ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1955.

THE WALL STREET JOURNAL. **Oil Painted Movie Revealed in Loving Vincent Trailer**. Disponível em:<https://www.wsj.com/video/oil-painted-movie-revealed-in-loving-vincent-trailer/10A48428-C12E-4A41-8D80-240A786CC0D2.html> Acesso em 27 Mar. 2018.

THE TELEGRAPH. **Van Gogh, a new film and a tantalising question: was Vincent murdered?** Disponível em:< https://www.telegraph.co.uk/films/2016/06/27/loving-vincent-van-gogh-goes-to-hollywood/> Acesso em 27 Mar. 2018.

O AFETO SUBVERSIVO DE ERNEST & CELESTINE

GRUBER, Phellip William[1]

RESUMO: O longa-metragem *Ernest & Celestine* (2012), de Benjamin Renner, Stéphane Aubier e Vincent Patar, narra a adaptação da série homônima de livros infantis da escritora belga Gabrielle Vincent. O *plot* da história relata a construção da relação afetiva de um urso com uma rata, o que subverte a ordem dos lugares em que vivem. A subversão ofertada pela ação dos dois, parece dar forma ao rompimento do controle dos corpos dos sujeitos que vivem no universo diegético da narrativa. O objetivo deste trabalho é propiciar um diálogo claro entre a teoria desenvolvida por Michel Foucault, em seu livro Vigiar e Punir (2014), sobre o modelo panóptico de autovigilância e perceber a maneira com que os protagonistas do filme reinventam as normas do seu espaço através do exercício de empatia. A união entre o lúdico infantil e a estrutura filosófica do teórico nos permite aproximar universos que parecem tão distantes quanto os mundos de um urso e de uma rata.

PALAVRAS-CHAVE: Ernest & Celestine; Animação; Michel Foucault; Vigiar e Punir; Cinema de animação.

1. Análise do narrador

Enquanto os maiores estúdios, como Pixar e Dreamworks, diminuem gradativamente sua produção em 2D, algumas produtoras, como a Les Armateurs, criam longas-metragens alternativos, que valorizam a técnica tradicional da animação e prioriza métodos de produção manual. Ernest & Celestine é um exemplo desta guinada. A animação franco-belga, lançada em 2012 e dirigida por Benjamin Renner, Stéphane Aubier e Vincent Patar, tem uma produção diferente dos modelos hegemônicos do 3D.

O longa é inspirado em uma série de livros de mesmo nome, escritos e desenhados por Gabrielle Vincent. Os livros contam com ilustrações em aquarela e com textos sintéticos sobre situações cotidianas dos amigos.

O texto fílmico, diferente dos livros, apresenta a história em que o urso e a rata se conhecem e as consequências da amizade incomum. Não obstante, visualmente, o longa se utiliza de elementos visuais que dialogam com as aquarelas do livro.

Este aspecto parece-nos relevante na construção narrativa do filme, porque simula o visual do livro, apropriando-se da técnica de pintura para simular cenas em movimento e para aproximar as duas mídias (livro e filme) no plano expressivo.

Partindo da concepção de narrador cinematográfico de Chatman, analisaremos os elementos do plano expressivo da obra na sua relação direta com o plano de conteúdo, reconhecendo o narrador como autor implícito:

[1] Mestre em Linguagem, Identidade e Subjetividade, Pesquisador autônomo, phellip.willian@gmaill.com.

> o autor implícito é o agente intrínseco à história cuja responsabilidade é o design completo – incluindo a decisão de comunicar o filme através de um ou mais narradores. O narrador cinematográfico são agentes de narrativas e não os criadores dela. (Tradução livre) [...] poderíamos distinguir entre um apresentador da história, o narrador (que é um componente do que discurso), e o inventor tanto da história quanto do discurso (incluindo o narrador): o autor implícito - não como a causa original, a pessoa biográfica original, mas sim como o princípio dentro do texto ao qual atribuímos as tarefas inventivas. (CHATMAN, 1990, p. 132-133, *tradução nossa*.).[2]

O autor implícito de Ernest & Celestine pode ser definido como a voz construtiva que escolhe tanto as cenas narradas como o próprio método narrativo, em que trilha sonora, técnica de animação e apresentação de personagens são oriundos da ação deste autor.

Este autor, dentro do longa, apresenta os cenários da narrativa produzidos em aquarela.

Este aspecto favorece a apresentação dos personagens, que diferem do fundo, na medida em que ganham destaque na imagem.

A análise das imagens, dentro deste trabalho, será realizada com base na teoria de análise semi-simbólica, desenvolvida por Pietroforte. De acordo com o autor,

> O plano de conteúdo é formado no percurso gerativo do sentido e manifestado no plano de expressão. Nesse modelo, a formação do conteúdo independe do plano de expressão que a manifesta. São os domínios do conteúdo, a categoria semântica fundamental e os valores gerados por ela; a narratividade desenvolvida entre sujeitos narrativos e objetos investidos desses valores. (PIETROFORTE, 2006, p.1).

Desta forma, o plano de conteúdo de Ernest & Celestine é favorecido pelo plano de expressão, que se utiliza da técnica de pintura em aquarela para construção do seu universo narrativo. Este elemento é de extrema importância para a caracterização tanto das personagens e

---

[2] the implied author is the agent intrinsic to the story whose responsibility is the overall design - including the decision to communicate it through one or more narrators. Cinematic narrators are transmitting agents of narratives, not their creators. [...] we would do well to distinguish between a presenter of the story, the narrator (who is a component of he discourse) , and the inventor of both the story and the discourse (including the narrator): that is, the implied author - not as the original cause, the original biographical person, but rather as the principle within the text to which we assign the inventional tasks.

da subversão ofertada por eles ao modelo vigente das suas cidades, quanto da relação de amizade por eles construída.

2. Caracterização e corpo dócil

Ernest é um urso que trabalha com apresentações musicais na cidade, enquanto Celestine é uma órfã que cumpre a função de roubar dentes de ursos para a manutenção dental dos ratos da sua cidade. A caracterização das personagens protagonistas é importante para compreendermos as funções que cumprem no corpo social das suas comunidades.

O urso é um músico de rua, mas dentro de uma cidade que vê nesta função um ato de vadiagem. Ele foge da polícia constantemente porque estes o veem como um corpo fora do sistema, isto é, uma pessoa que não segue a normatividade dos outros ursos. O fato de ele não cumprir com a expectativa comportamental de um urso, é importante para compreendermos as relações de poder construídas dentro da narrativa.

> Diferentes da escravidão, pois não se fundamentam numa relação de apropriação dos corpos; é até a elegância da disciplina dispensar essa relação custosa e violenta obtendo efeitos de utilidade pelo menos igualmente grandes.
> [..]
> A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos "dóceis". A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). (Foucault, 1997, p. 135-136)

De acordo com Foucault, o corpo é o principal elemento a ser controlado. É a ele que todas as instituições de controle vão se dirigir e é por isso que a polícia vai tentar restringir o corpo de Ernest. Enquanto o urso tenta viver da maneira como gostaria, através da música, a polícia trata de controlar o seu corpo, inclusive coibindo sua liberdade e cerceando sua prática musical.

Do mesmo modo, Celestine também é coibida na sua liberdade enquanto tem seu corpo controlado pelas instâncias de poder. Ela tem a sua função dentro do corpo dada de maneira pré-estabelecida. Ela deve roubar os dentes, mesmo que sonhe em trabalhar com desenhos. O monólogo do rato dentista, quando vê que Celestine tem desenhos na bolsa, ilustra enfaticamente o modelo disciplinar dos corpos:

> - Então é assim que passa o seu tempo no estágio, Celestine? Desenha ao invés de coletar. Nunca será uma dentista desse jeito.
> - Mas eu não quero ser dentista.
> - Entendi. Você está 50 dentes atrasada, perdeu muitos pontos. Você precisa de uma motivação. (ERNEST, 2012)

O rato ignora o interesse da pequena e já incita o atraso da pequena rata em cumprir sua função. Ele desenvolve um longo monólogo explicando que os ratos têm em seus dentes o seu

maior atributo e que, se ela não valorizar os dentes, estará ignorando um longo avanço histórico que só foi possível por esta característica.

O controle disciplinar sobre o corpo de Celestine aparece logo no início da narrativa. O autor implícito apresenta quando a senhora conta uma história em que os ursos comem ratos de maneira cruel e ainda vivos. Este modelo narrativo de controlar as ações dos ratos diante da sua relação com os ursos evidencia a relação de poder dada de outra maneira: "o poder é guerra, guerra prolongada por outros meios. " (FOUCAULT, 1998, p.196). A história também cumpre este papel de promulgar a guerra e fortalecer a rigidez dos corpos dentro do sistema desenvolvido.

Neste sentido, a manutenção do modelo disciplinar se dá pela retomada das histórias e das funções sociais que vão desde a atribuição "delinquente" de Ernest às ações de incivilidade de Celestine, que desenha ursos como seres bondosos.

3. As cidades opostas

Ernest vive na cidade dos ursos e Celestine na cidade dos ratos. O encontro dos dois só acontece porque Celestine tem de ir até a cidade dos ursos, que está situada acima da sua, para roubas alguns dentes para o seu estágio de dentista.

A disposição das cidades diz muito sobre a relação construída entre os habitantes e o seu modo de ler sua função no corpo social. Os ursos veem os ratos como seres nojentos, enquanto os ratos narram os ursos de maneira agressiva. O olhar que cada uma das espécies alimenta sobre a outra é sintomático no método de controle disciplinar dos corpos.

Enquanto as narrativas fortalecem o olhar de cada raça sobre a outra, é claro que a disposição dos corpos diante do espaço também reitera a utilização prática dos corpos. Ernest vive longe da cidade grande, longe do lugar que exige dele uma utilidade mais prática do que a música. E a cidade de Celestine se dá logo abaixo do "centro" da cidade dos ursos. De acordo com Foucault, "Lugares determinados se definem para satisfazer não só a necessidade de vigiar, de romper as comunicações perigosas, mas também de criar um espaço útil. (1997, p.141).

É fundamental, para o controle disciplinar, que o espaço seja aproveitado de maneira que cumpra com o ideal estabelecido pelas relações de poder. Todos devem cumprir com o seu papel, ao passo que também cumprem com a função de garantir a continuidade destes espaços úteis.

Ao analisar o modelo prisional do panóptico, Foucault percebe que o corpo é, ali dentro, passível não apenas de ser controlado, mas de ser elemento controlador. Como a prisão é construída de forma circular, os próprios detentos são controladores dos detentos vizinhos.

Todos podem se vigiar, ao passo que também vigiam a si mesmo, pois não conseguem ter certeza de que há alguém o vigiando ou não.

Esta sociedade panóptica, de vigilância constante entre todos os agentes que também tem os seus corpos controlados pode ser percebida no longa animado. O espaço desenvolve a condição perfeita de sociedade panóptica: Todos vigiam a manutenção dos corpos e do espaço em torno dos corpos. Todos os habitantes das cidades reiteram o modelo vigente e a docilidade das potencialidades de cada cidadão.

Esta relação microfísica do poder pode ser percebida na cena em que a senhora conta a narrativa para as crianças e na cena em que a mãe ursa ensina ao filhote que os ratos são nojentos e merecem morrer.

> (...) o indivíduo não é o outro do poder: é um de seus primeiros efeitos. O indivíduo é um efeito do poder e simultaneamente, ou pelo próprio fato de ser um efeito, é o seu centro de transmissão. O poder passa através do indivíduo que ele constitui. (FOUCAULT, 1998, p. 183; 184).

Fica evidente dentro da narrativa a relação de poder construída principalmente pelos habitantes de ambas as cidades. Enquanto, as instâncias controladoras aparecem, sobretudo, na figura da polícia, outros habitantes civis fortalecem os efeitos do poder. É eles quem se utilizam dos discursos para agir de maneira agressiva e/ou preconceituosa contra Ernest e Celestine.

4. O afeto subversivo

A afetividade de Celestine com Ernest e a reciprocidade do grande urso condicionam a narrativa para o rompimento deste modelo disciplinar. A amizade dos dois já acontece dentro de uma relação bastante incomum e que também rompe com alguns padrões do modelo disciplinar estabelecido pelos discursos dos personagens coadjuvantes.

Figura 2: Celestine e Ernest dormem escondidos da neve

A cena em que Celestine cuida de Ernest quando este pega uma gripe (figura 2) constrói visualmente a relação de distinção da amizade dos dois diante do ambiente que vivem. Se adotarmos a categoria semântica *luz x escuridão* caracterizada pelo plano de expressão da imagem, podemos dialogar com a categoria semântica liberdade x controle do plano de conteúdo.

Os dois estabelecem uma relação de amizade que rompe com os padrões do controle disciplinar e a imagem favorece essa dimensão. A escuridão da cena, dentro da categoria semântica *luz x escuridão*, representa o controle disciplinar estabelecido pelas instâncias controladoras da narrativa. Conforme a escuridão vai dando espaço para a luz, no centro da relação entre os dois, a liberdade vai ser caracterizada pela fonte de luz. A amizade dos dois é um indício da liberdade que sentem contra a disciplina que sempre os oprimiu.

> o poder não se dá, não se troca nem se retoma, mas se exerce, só existe em ação, como também da afirmação que o poder não é principalmente manutenção e reprodução das relações econômicas, mas acima de tudo uma relação de força. (1998, p.175)

Embora as relações microfísicas revelem os dispositivos de controle dos corpos e as cenas cotidianas vivenciadas pelos protagonistas mostrem os discursos que controlam suas ações, a subversão da amizade de Ernest e Celestine rompe, inclusive, com as instâncias controladoras de poder, isto é, a justiça e a polícia.

O clímax narrativo culmina na destruição literal do espaço que representa o caráter punitivo da vigilância, isto é, o lugar que mais se aproxima da figuração dos moldes de um cidadão “exemplar” é destruído pela raiva do juiz.

> O esquema contrato opressão, que é o jurídico, e o esquema dominação-repressão ou guerra-repressão, em que a oposição pertinente não é entre legítimo-ilegítimo como no precedente, mas entre luta e submissão. (FOUCAULT, 1998, p. 177).

Há uma tentativa clara de coação por parte das instituições jurídicas para que os protagonistas se submetam aos moldes disciplinares das duas cidades. Ernest é julgado pela corte dos ratos, ao passo que Celestine é julgada pelo juiz dos ursos.

A força dos discursos controladores é representada pela raiva com que os juízes vão conduzir o julgamento. O maior crime de Ernest, de acordo com o juiz dos ratos, é assustar as crianças da cidade. Quando Ernest pergunta às crianças se ele as assusta, a resposta é, de imediato, negativa. Porém, a professora das crianças as inibe e elas começam a gritar, mostrando que a condenação de Ernest se dá por uma manutenção discursiva que é controlada pelas relações micro, mas que se estendem para o macro.

Esta moralização do comportamento se revela muito frágil quando confrontada com a destruição do espaço que pune os indivíduos. Os juízes, cegos pela representação do poder, sucumbiriam junto do espaço se não fossem os dois réus. Celestine salva o juiz dos ursos e Ernest faz o mesmo com o juiz dos ratos.

A diluição do espaço de representação do poder revela uma nova possibilidade de atuação na vida civil. Ambos os juízes vão reconhecer que os dois amigos, movimentados pela possibilidade afetiva, romperam a manutenção controladora pelo cuidado um pelo outro e pela extensão deste cuidado para com os juízes.

A cena do reencontro dos dois corrobora com o apagamento das instâncias controladoras em prol da sua união afetiva. O autor implícito do longa apresenta os dois correndo um ao encontro do outro, enquanto o cenário vai, gradativamente, diminuindo. A diluição do cenário e a disposição narrativa dos dois no espaço vazio apresenta um importante argumento da conexão entre eles e o “sumiço” das instâncias controladoras.

Figura 3: Ernest e Celestine se reencontram.

Referências bibliográficas

- CHATMAN, Seymour. **Story and discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca**: Cornell University Press, 1978.
- ERNEST & Celstine. Direção: Benjamin Renner, Stéphane Aubier e Vincent Patar, Produção: Les Armateurs, 2012, 1 DVD.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. São Paulo: Editora Vozes, 1997.
- PIETROFORTE, Antonio. **Semiótica visual: os percursos do olhar**. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2010.
- PIETROFORTE, A.V. **Semiótica Visual: os percursos do olhar**. São Paulo: Contexto, 2010.

SIMPÓSIO 4:
GÊNEROS CINEMATOGRÁFICOS E NARRATIVAS: HISTÓRIA, ATUALIDADE, DIÁLOGOS E SUBVERSÕES

COORDENAÇÃO:
PROF. DR. FABIO LUCIANO FRANCENER PINHEIRO

(UNESPAR)

"ELES SÃO PRATICAMENTE DEUSES": A ESTÉTICA DA GRANDIOSIDADE NO FILME DE SUPER-HERÓI

GONÇALVES, Vilson André Moreira[1]

RESUMO: O filme de super-herói se destaca no cenário contemporâneo, não apenas como uma fórmula de sucesso, mas como um dos modelos narrativos mais presentes no panorama do cinema comercial estadunidense ao longo das últimas duas décadas. Entre os primeiros exemplos, que emergiram ao final da década de 1970, e os rotineiros lançamentos da atualidade, as produções do gênero desenvolveram um conjunto de convenções narrativas e estéticas reconhecíveis, levando adiante a tradição de espetáculo visual, designs excêntricos e sequências de ação do *blockbuster*, ao mesmo tempo que introduziram temas e estruturas que outros gêneros viriam a explorar. O objetivo deste trabalho é investigar os aspectos da composição visual destes filmes que trabalham diretamente para constituir esta imagética de grandiosidade.

PALAVAS-CHAVE: super-heróis; grandiosidade; efeitos especiais; gênero cinematográfico; Hollywood.

1. Introdução: o *blockbuster*, os super-heróis e a demanda por espetáculo na tela

Os anos 2000 viram a ascensão do filme de super-herói como gênero cinematográfico viável. Embora exemplos prévios de sucesso existissem, como *Superman* (Richard Donner, 1978) e *Batman* (Tim Burton, 1989), foi a partir da primeira década deste milênio que estes filmes se tornaram progressivamente mais comuns, até eventualmente se converterem em uma das peças centrais do cinema hollywoodiano.

Como aponta Liam Burke (2015), é possível observar a linha evolutiva do herói fílmico hollywoodiano, que começaria com o *cowboy* do western, passando pelo vigilante urbano da década de 1970 e pelo herói de ação das décadas de 1980 e 1990, culminando no *boom* de super-heróis nos 2000, justamente quando outros modelos de heróis de ação perderam proeminência nas telas (BURKE, 2015, p. 93-97). Colaborou para esta culminação a consolidação dos "mega-filmes", ou *blockbuster*, de que tratam Fernando Mascarello (2006, p. 336) e Geoff King (2013, p. 114), caracterizados pela amplitude de escala e pela imagética grandiosa, pelo uso intensificado de efeitos especiais e pela exploração de franquias e de mercadorias derivadas, como jogos eletrônicos.

[1] Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da UTP, professor do Departamento de Artes da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). E-mail: vilson21st@hotmail.com.

Como parte de uma geração de produções marcadas pelos sucessivos avanços tecnológicos no campo do audiovisual, bem como pelo intento de impressionar através do emprego destes recursos, mas também derivadas de um gênero de histórias em quadrinhos caracterizado pelas representações de feitos grandiosos, o filme de super-herói certamente tem um compromisso com o espetáculo visual. Este compromisso, pode-se afirmar, se consolidou como um traço de estilo, afinal, os gêneros surgem da relação entre indústria cinematográfica e a recepção do público (ALTMAN, 1999, p. 15-16), constituindo-se, portanto, como categorias de inteligibilidade e reconhecimento mútuos, e, tanto quanto estes filmes buscam impressionar, seus públicos buscam ser impressionados.

Schatz (1981, p. 22) parece concordar com este princípio quando sugere que a narrativa genérica representa uma "gama de expressão" para os cineastas e uma "gama de experiência" para o público. Em vista da visualidade característica da narrativa fílmica, uma parte significativa dessa relação de expressão, experiência e inteligibilidade se baseia na iconografia de um gênero. Nos tópicos seguintes abordo caracteres visuais que podem ser associados a um código da grandiosidade no cinema de super-herói.

2. CGI, pinturas, robôs e fantoches: em busca de uma iconografia impactante

O filme *Deadpool* (Tim Miller, 2016) faz diversas referências, em tom de paródia, a elementos recorrentes em filmes de super-herói. Os créditos iniciais enumeram, entre outros, *"A Gratuitous Cameo"*[2], tratando das frequentes aparições do autor Stan Lee em adaptações de propriedades Marvel[3] desde *X-Men* (Bryan Singer, 2000), e *"An Entirely CGI Character"*[4], referindo-se ao coadjuvante Colossus, mas também à grande quantidade de personagens parcial ou totalmente compostos em CGI[5] nos *blockbusters* das últimas duas décadas, como Kilowog em *Lanterna Verde* (Martin Campbell, 2011), Rocket Raccoon e Groot em *Guardiões da Galáxia* (James Gunn, 2014), Apocalipse em *Batman vs Superman* (Zack Snyder, 2016), Lagarto em *O Espetacular Homem-Aranha* (Mark Webb, 2012) e Hulk em diversos filmes do MCU (FIGURA 1).

---

[2] Uma Participação Especial Gratuita [tradução minha].

[3] Tanto em produções Marvel Studios, quanto em filmes da 20th Century Fox e da Sony Pictures.

[4] Um personagem totalmente feito em computação gráfica [tradução minha].

[5] Acrônimo de *Computer-Generated Imagery*, ou "Imagens Geradas por Computador".

FIGURA 1 – Kilowog, Hulk, Colossus, Rocket Racoon e Groot.

FONTE: *Lanterna Verde*, *Os Vingadores*, *Deadpool* e *Guardiões da Galáxia Vol. 2* (respectivamente).

Ainda em *Deadpool*, o protagonista demonstra entusiasmo ao ver que a antagonista Pó de Anjo está prestes a realizar um "pouso de super-herói", saltando de um ponto mais alto e apoiando-se sobre um dos joelhos, uma ação frequente em vários filmes do gênero (FIGURA 2). Após a manobra, Deadpool comenta que o movimento é impraticável e tem uma função majoritariamente de impacto visual.

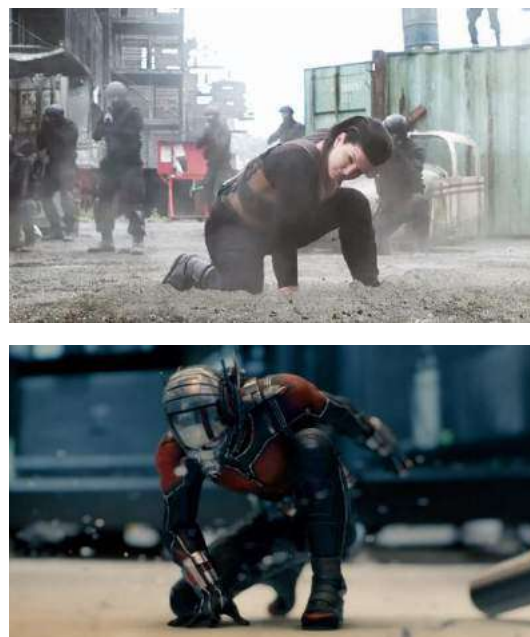



FIGURA 2 – Pousos de super-herói.

FONTE: ***Deadpool*****,** ***Homem-Formiga*** **e** ***Os Vingadores*** **(respectivamente).**

Como tratei anteriormente, para que uma paródia seja apreciável, é fundamental que a relação entre um gênero e seu público tenha atingido certo grau de saturação. O filme de Tim Miller recompensa o público já familiarizado às narrativas de super-herói com o prazer da ironia, soma de cumplicidade com um conteúdo pré-existente e distanciamento do mesmo, de que trata Hutcheon (1985, p. 48) em *Uma Teoria da Paródia*. Convém, deste modo, buscar as raízes das convenções visuais que *Deadpool* parodia com sucesso.

A primeira onda de *blockbusters* hollywoodianos apresentava uma imagética ousada, dirigida para o espetáculo, estabelecendo parâmetros que produções posteriores buscariam igualar ou superar. Conforme afirma Geoff King (2013, p. 114), amplitude de escala e imagens espetaculares são características centrais do *blockbuster*, independente do contexto. Segundo Scivally (2008, p. 90), megafilmes como *Contatos Imediatos de Terceiro Grau* (Steven Spielberg, 1977), *Guerra nas Estrelas* e *Superman* consumaram a nova estratégia hollywoodiana de aplicar orçamentos dignos de filmes "A" a propostas até então associadas majoritariamente a produções "B", como narrativas de super-heróis e aventuras espaciais – quando não ambas ao mesmo tempo.

Assim como ocorre em *Guerra nas Estrelas*, a estética de *Superman* se debate para representar, de forma visualmente impactante e com carga dramática, antes do advento do cinema digital, acontecimentos que tem lugar fora do planeta Terra. Por meio de uma combinação de maquetes, *matte paintings*[6], sets de filmagem amplos, cabos e *chroma-key* são apresentadas sequências de voo, edificações em colapso e o planeta natal de Superman, Krypton.

[6] Imagens pintadas à mão e utilizadas como plano de fundo (GOULEKAS, 2001).

O *Batman* de Tim Burton agregaria efeitos visuais práticos[7] semelhantes para criar sua ambientação sombria. É notável ainda a utilização de animação em *stop motion* em algumas sequências, como a que mostra o Batmóvel, veículo do protagonista, fechando-se completamente ao seu comando de voz em uma função de blindagem (FIGURA 12). O recurso do *stop motion*, já utilizado em conjunção com a filmagem *live-action* desde *O Mundo Perdido* (Harry O. Hoyt, 1925) e *King Kong* (Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack, 1933), lançaria as bases para muitos dos recursos de animação computadorizada que se tornaram norma em Hollywood (SAWICKI, 2007, p. 51). Em *Batman, O Retorno* (Tim Burton, 1992), o efeito de blindagem seria criado com o auxílio de CGI.

A transição era parte de uma tendência tecnológica. O sucesso dos efeitos utilizados em filmes como *O Exterminador do Futuro 2: O Julgamento Final* (James Cameron, 1991) e *Jurassic Park: Parque dos Dinossauros* (Steven Spielberg, 1993), levou a uma assimilação cada vez mais intensa de recursos digitais em filmes hollywoodianos (ALLEN, 2013, p. 106-107). *Batman Eternamente* (Joel Schumacher, 1995) e *Batman e Robin* (Joel Schumacher, 1997) incorporaram cenários em computação gráfica e *X-Men*, com um amplo elenco de heróis e vilões à sua disposição, fez uso desse recurso para representar uma variedade de superpoderes: a irradiação dos olhos de Ciclope, a capacidade de Mística de mudar de forma, o controle de Tempestade sobre o clima, dentre outros (FIGURA 3).

FIGURA 3 – Os poderes de Ciclope e Tempestade.

FONTE: ***X-Men.***

Lançamentos subsequentes utilizariam estes recursos de forma cada vez mais intensa, incorporando às narrativas uma série de personagens, planos de fundo e elementos cenográficos em CGI, borrando os limites entre o *live-action* e a animação. Em algumas

[7] Embora os termos “efeito visual”, “efeito especial”, “trucagem”, entre outros, sejam intercambiáveis em determinadas bibliografias, optei por empregar neste trabalho a nomenclatura de “efeitos práticos” para artifícios como maquiagens e trajes especiais, fantoches e outros efeitos realizados diante das câmeras, em oposição a efeitos especiais construídos em computação gráfica.

circunstâncias, os efeitos digitais se prestam à criação de personagens com contornos colossais, como o protagonista de *Hulk* (Ang Lee, 2003). Estes artifícios compõem uma imagem do insólito na tela, impressionante justamente por seu nível de afastamento da realidade. Em outros casos, como a inclusão de morcegos animados digitalmente em *Batman Begins* (Christopher Nolan, 2005), os efeitos são elaborados com a intenção de se dissolver de forma verossímil na visualidade do filme (MAGID, 2005, p. 6) (FIGURA 4).

FIGURA 4– Usos dos efeitos.

FONTE: *Hulk* e *Batman Begins*.

Esta comparação é válida na medida em que aponta para um dos dilemas do filme narrativo clássico, que se debate entre ocultar ou expor os recursos do dispositivo. Ao contrário de formas fílmicas alternativas, como o cinema modernista, que utiliza o que Noël Burch (1973, p. 147) denomina "estruturas de agressão", o cinema de ficção convencional busca oferecer uma "janela" para o espectador, uma trama sem "costuras visíveis" que oferece o relato de outra realidade sem quebras agressivas que salientem a natureza artificial do filme.

Por outro lado, conforme aponta Bordwell, após a ascensão do *blockbuster* ao fim da década de 1970, ostentar estes recursos passou a ser um atrativo:

> Special effects thereby became one of a film's attractions. Instead of hiding the technique, films flaunted it as a mark of big budgets and technological sophistication. The fantastic powers of superheroes cried out for CGI, and it may be that convincing movies in the genre weren't really ready until the software matured.[8] (BORDWELL, 2011, p. 27)

Todavia, seja qual for a intencionalidade por trás dos efeitos – destacarem-se como atração à parte ou dissolverem-se na trama visual narrativa; resta claro que é importante para o filme de super-herói que os elementos fantásticos sejam apresentados, guardadas as proporções, de forma crível. Assim, há uma apreciação pelo virtuosismo técnico observado no acabamento das imagens de indivíduos que voam e irradiam raios, ou seres alienígenas de dimensões colossais. Trata-se, segundo Carl Plantinga (2009, p. 113), de um esforço dirigido à criação de um realismo *perceptual*, para além dos elementos de caráter *referencial*, pois mesmo quando o que é apresentado ao espectador não é a imitação ou a reprodução de algo existente, espera-se que tenha um aspecto convincente.

Certamente a crescente disponibilidade de efeitos digitais encoraja sua utilização em *blockbusters* de super-herói, sobretudo se somada à busca por espetáculo e às possibilidades oferecidas pelas temáticas abordadas, o que em conjunto configura em uma reconhecível estética da grandiosidade. Críticas são frequentemente levantadas sobre o apelo do espetáculo em grandes produções, principalmente no que se refere ao uso de efeitos visuais para encobrir temáticas superficiais e tramas mal construídas (KING, 2000, p. 42).

Entretanto, é importante ressaltar que os efeitos especiais são uma ferramenta, como outros recursos, e sua utilização não é em si perniciosa para um filme. Pode-se partir do pressuposto de que há confiança excessiva em sua efetividade para atrair públicos, mas nada impede que o uso da tecnologia possa ser conciliado a narrativas de maior complexidade. Como exemplifiquei anteriormente, a franquia *X-Men* habitualmente alia sequências de ação e questões complexas; *Mulher Maravilha* (Patty Jenkins, 2017) reexamina a representação de personagens femininos na ficção de super-heróis; enquanto *Pantera Negra* (Ryan Coogler, 2018) lida com traumas residuais do colonialismo e da diáspora africana.

---

[8] Efeitos especiais tornaram-se assim uma das atrações de um filme. Em vez de esconder a técnica, os filmes os ostentavam como uma marca de seus grandes orçamentos e sofisticação tecnológica. Os poderes fantásticos dos super-heróis clamavam por imagens geradas por computador, e pode ser que filmes convincentes do gênero não estivessem realmente protos até o amadurecimento do software [tradução minha].

Um debate recorrente diz respeito ao uso excessivo ou canhestro de efeitos digitais, em ocasiões em que estes são mal elaborados, não contribuem diretamente para a narrativa ou poderiam ser substituídos por efeitos práticos. O uso de efeitos digitais em *Lanterna Verde*, filme em que muitos dos cenários e o próprio traje do herói foram completamente construídos em computação gráfica, também foi criticado por criar uma atmosfera "falsa" (BERARDINELLI, 2011). Sobre este caso específico, o crítico Matt Singer comenta:

> *Green Lantern* is mostly Ryan Reynolds grimacing and flexing in a CGI suit on a green screen surrounded by CGI aliens on a CGI world. Almost nothing onscreen is real, up to and including the sense of adventure. It's just a bunch of digital stuff shooting other digital stuff. And some of that digital stuff looks really bad.[9] (SINGER, 2016)

Crítica similar foi apontada ao vilão de *Liga da Justiça*, Lobo da Estepe, que chegou a ser qualificado como "uma bagunça insuportável de *design* digital" (CAVNA, 2017). O personagem, de contornos humanoides, apresenta uma aparência artificializada, que se destaca quando este contracena com atores reais. Em outros casos, a artificialidade parece ser contornável, como se pode notar diante da popularidade de Groot, de *Guardiões da Galáxias* e a resposta majoritariamente positiva a *Thor Ragnarok*, filme com um elenco significativo de personagens animados: Hulk, Surtur, Korg e Miek. *Homem de Aço*, por sua vez, foi criticado pelo nível espetacular de destruição apresentado, possivelmente banalizando os danos materiais e a perda de vidas mostrados em favor da espetacularização da catástrofe e da exibição do virtuosismo das potencialidades técnicas contemporâneas. Essa circunstância implicaria em um esvaziamento temático face à necessidade de expor imagens impressionantes, algo descrito pelo quadrinista Mark Waid (2013) como *Disaster Porn*, ou "Pornô Catastrófico".

É válido frisar que cenários de destruição em larga escala são frequentes em HQs de super-heróis, especialmente de personagens com poderes descomunais – Superman e Hulk, por exemplo. As ameaças enfrentadas por estes heróis costumam incluir seres capazes de causar danos monumentais, como Ego, de *Guardiões da Galáxia 2*, e o General Zod, de *Homem de Aço* (2013), e o dano colateral gerado por estes confrontos é parte da configuração da verossimilhança de um mundo onde superseres são possíveis. Com efeito, tanto *Batman vs*

---

[9] *Lanterna* é principalmente Ryan Reynolds fazendo caretas flexionando músculos em um figurino de computação gráfica sobre uma tela verde cercado de alienígenas de computação gráfica em um mundo de computação gráfica. Quase nada na tela é real, incluindo o senso de aventura. É apenas um monte de coisas digitais sendo filmadas em cima de outras coisas digitais. E algumas dessas coisas digitais parecem muito ruins [tradução minha].

Superman: A Origem da Justiça (2016) quanto *Capitão América: Guerra Civil* (2016) colocam em questão os resultados destrutivos das ações dos super-heróis. É importante notar que *Hancock* (Peter Berg, 2008), filme protagonizado por um herói criado para o cinema – e, portanto, não adaptado de nenhuma história em quadrinhos – e lançado no início do *boom* dos anos 2000, lida constantemente com os resultados catastróficos das ações de super-heróis.

3. À guisa de conclusão:

Críticas à parte, efeitos visuais são onipresentes nessa linha de produções e o filme de super-herói atual é profundamente dependente de tais recursos. Michele Pierson sugere que a história do filme de ficção científica é "a história de sua tecnologia de produção" (PIERSON, 1999, p. 165), ou seja, que a natureza da narrativa fílmica depende de forma crucial daquilo que a produção é efetivamente capaz de mostrar. Compartilhando diversas características com o referido gênero, o filme de super-herói parece ter trilhado uma trajetória semelhante, tornando-se um modelo de produção dominante à medida que a caixa de ferramentas do cinema *mainstream* se tornava maior e mais variada.

Resta claro que o fenômeno do *boom* de filmes de super-herói é ao mesmo tempo uma consequência do desenvolvimento do *blockbuster*, ao mesmo tempo que constitui um marco que pode alterá-lo estruturalmente de forma significativa, impregnando outros gêneros com suas visualidades e dinâmicas narrativas. Estudos posteriores acerca destas produções devem levar em consideração a trajetória histórica que levou à consolidação destas fórmulas, para além das intencionalidades e efeitos particulares a cada filme.

Referências

ALLEN, Michael. Talking about a revolution: the blockbuster as industrial advertisement. In: STRINGER, Julian. **Movie Blockbusters**. London: Routledge, 2013.

ALTMAN, Rick. **Film/Genre**. Londres: British Film Institute, 1999.

BERARDINELLI, James. **Green Lantern**: A movie review by James Berardinelli. 17 de junho de 2011. Disponível em <http://www.reelviews.net/reelviews/green-lantern>. Acesso em: 15 de abril de 2018.

BORDWELL, David. Superheroes for Sale. In: BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Minding Movies**: Observations on the Art, Craft, and Business of Filmmaking.

BURCH, Noël. **Práxis do Cinema**. Lisboa: Editorial Estampa, 1973.

BURKE, Liam. **The Comic Book Film Adaptation**: Exploring Modern Hollywood's Leading Genre. Jackson: University Press of Mississipi, 2015.

CAVNA, Michael. **Meet the 'Justice League' villain that does the most damage**: Mr. CGI. 17 de novembro de 2017. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/news/comic-

riffs/wp/2017/11/17/meet-the-justice-league-villain-that-does-the-most-damage-mr-cgi/>. Acesso em: 14 de Abril de 2018.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1985.

KING, Geoff. Spectacle, Narrative and The Spectacular Hollywood Blockbuster. In: STRINGER, Julian. **Movie Blockbusters**. New York: Routledge, 2013.

___________. **Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of the Blockbuster**. New York: I.B. Tauris, 2000.

MAGID, Ron. Batman Takes Wing: A Miniature Gotham. In: **American Cinematographer**, 36 de junho de 2005.

MASCARELLO, Fernando. **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

PLANTINGA, Carl. **Moving Viewers**: American Film and the Spectator's Experience. Berkeley: University of California Press, 2009.

PIERSON, Michele. "CGI Effects in Hollywood Science-fiction Cinema 1989–95: The Wonder
Years." **Screen** 40 (1999): 158–76.

SAWICKI, Mark. **Filming the fantastic**: a guide to visual effect cinematography. Burlington: Focal Press, 2007.

SCHATZ, Thomas. **Hollywood Genres**: Formulas, Filmmaking, and The Studio System. New York: Random House, 1981.

SCIVALLY, Bruce. **Superman on Film, Television, Radio and Broadway**. Jefferson: McFarland, 2008.

SINGER, Matt. **Cinemautopsy: What Went Wrong With 'Green Lantern'?**. 27 de junho de 2016. Disponível em: <http://screencrush.com/green-lantern-movie-what-went-wrong/>. Acesso em: 14 de abril de 2018.

WAID, Mark. ***Man Of Steel*, Since You Asked**. 14 Junho 2013. Disponível em: <http://thrillbent.com/blog/man-of-steel-since-you-asked/>. Acesso em: 14 de abril de 2018.

BABADOOK EXPRESSIONISTA:
DIALOGISMOS ESTRATÉGICOS PARA O TERROR PSICOLÓGICO

PERRONE, Gabriel[1]

RESUMO: A presente pesquisa trata dos diálogos intertextuais entre a obra *Babadook* (*The babadook*, 2014) da australiana Jennifer Kent e o movimento cinematográfico expressionista alemão. Utilizando os conceitos propostos por Eco e Bakhtin sobre dialogismos e intertextualidades, o Expressionismo relido abre-se ao diálogo e atualiza-se no território multifacetado do filme. Pode ser visto como uma obra que trata da materialização do sofrimento pela ótica subjetiva da protagonista, se manifestando externamente como uma doença somatizada pela interiorização da dor. Assim, o filme retoma uma das características mais importantes do movimento: a abstração, que nasce da inquietação do sujeito que ao aterrorizar-se com fenômenos do mundo físico, acaba por reformulá-los em sua mente, atribuindo-lhes outro visual e contexto. *Badbadook*, portanto, oferece ao espectador camadas de leitura com um monstro que é ameaça e, ao mesmo tempo, fruto das ameaças da psique humana.

PALAVAS-CHAVE: Horror; Babadook; Expressionismo; Dialogismo.

Opções estéticas e interações textuais

Seis anos depois da morte violenta do marido, Amelia (Essie Davis) sente-se perdida. Ela luta para disciplinar o seu “descontrolado” filho de seis anos, Samuel (Noah Wiseman), um filho que acha impossível vir a amar. Os sonhos de Samuel são atormentados por um monstro que, segundo acredita, acabará por matar os dois. Quando um livro de histórias perturbador chamado “O Senhor Babadook” surge na sua casa, Samuel convence-se de que Babadook é a criatura com que tem sonhado. As suas alucinações tornam-se incontroláveis e torna-se mais imprevisível e violento. Amelia, verdadeiramente assustada com o comportamento do filho, vê-se forçada a medicá-lo. Mas, quando Amelia começa a vislumbrar uma presença sinistra à sua volta, percebe que aquilo de que Samuel a tenta alertar pode ser real.

Esta pode ser uma primeira leitura de *Babadook* (*The Babadook*, 2014) da realizadora australiana Jennifer Kent. Entretanto, o filme apresenta uma série de elementos estéticos escolhidos com tal precisão que se revelam como pistas para entendimentos alternativos sobre a narrativa e interpretações mais aprofundadas sobre os reais temas abordados. Fotografia, cenários, objetos cênicos, figurinos e maquiagem, em articulação com o argumento, configuram uma diegese muito singular, um mundo muito particular e dissonante à realidade objetiva e o mundo reconhecível ao qual o espectador está habituado. Pôsteres de filmes antigos fixados na parede do quarto de Samuel, móveis *vintages* por toda a casa, a decoração

[1] Doutorando do Curso de Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo. E-mal: gabrielperrone@gmail.com

geométrica como o piso xadrez da cozinha, o visual de cores limitadas que faz da obra parecer ser um filme colorido em preto e branco e as cenas de filmes que remontam o Expressionismo Alemão, assistidas por Amelia no televisor durante as noites insones, suscitam referências e conexões que merecem serem exploradas . Assim, pode-se dar início à investigação das táticas utilizadas que direciona a análise a este anterior momento histórico cinematográfico e constatar semelhanças estratégicas para a promoção do horror psicológico.

Os conceitos sobre interações textuais se revelam eficazes para o entendimento das opções estéticas na elaboração do filme em alinhamento às mesmas estratégias usadas pelos artistas expressionistas do passado. A ideia da atualização textual trazida à tona por Humberto Eco, através de dialogismo ou, em uma outra perspectiva, de intertextualidade, aproxima-se da noção de interação textual defendida por Bakhtin: "trata-se de um texto sobre outro; ou algum fragmento de um texto primeiro que aparece em um novo texto, recombinado e rearticulado em relação ao anterior, que se constitui em um intertexto completamente novo e original" (BAKHTIN, 1997, p. 98). Ainda que a complementação contemple uma série de percursos interpretativos que o espectador tem de atualizar, mesmo porque um filme pode ser visto em muitas direções, é a própria obra quem fornece as instruções que devem ser seguidas. A noção de que as obras são feitas a partir de outras obras – leituras , releituras, desleituras – e de que um texto só existe em meio a outros textos, *Babadook* passa a ser visto como o "local onde várias linguagens se articulam, se interpenetram e colidem, composto por uma série de fragmentos, códigos e linguagens provenientes de outros" (ECO, 2000, p.71). O Expressionismo relido, reescrito e reinterpretado, abre-se ao diálogo e atualiza-se, transformando o filme num território plural e multifacetado. Depende, então, do espectador identificar tais intertextos que o filme confidencia para compreender as possíveis leituras da narrativa.

> [...] dissemos que o texto postula a cooperação do leitor como condição própria de atualização. Podemos dizer melhor que o texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo. Gerar um texto significa executar uma estratégia de que fazem parte as previsões dos momentos outros – como aliás, em qualquer estratégia (ECO, 1986, p. 39).

Para isso, é preciso que o espectador tenha algum mínimo conhecimento desses outros textos para reconhecê-los, assim como se torna fundamental uma reflexão, uma revisita a este específico momento cinematográfico, o Expressionismo Alemão, a fim de atingir uma análise mais efetiva da obra.

O Expressionismo Alemão e seus legados

Extensão do movimento expressionista mais amplo que compreendia as artes plásticas, o teatro, a literatura, entre outras manifestações artísticas, o Expressionismo alemão foi um movimento cinematográfico vanguardista desenvolvido durante a década de 1920. Evitando a verossimilhança na representação da realidade externa, teve como um dos seus principais atributos a estética altamente estilizada para representar a realidade interior do artista a favor de promover uma experiência subjetiva. A abstração visual do expressionismo, a exploração das formas demarcadas pela utilização rígida da luz e das sombras e a composição gráfica distorcida tornou-se uma maneira de expressar ideias de trauma, destruição e isolamento, sentimentos que prevaleciam na Alemanha do pós-guerra. Mantendo seu fascínio pelos aspectos mais macabros e apavorantes da psicologia pessoal, o expressionismo alemão estava associado principalmente aos gêneros mais fantásticos do horror e da ficção científica. As perspectivas distorcidas dos visuais expressionistas se adaptavam a visões sobrenaturais de um passado ou de um futuro imaginado, em vez de retratar questões sociais contemporâneas. O assunto foi escolhido para se adequar ao estilo estético e, por isso, lidou com temas mais obscuros e perturbadores, como loucura, sexualidade e violência. Se a montagem soviética é definida pela sua abordagem inovadora relativa à edição dos filmes, o principal modo pelo qual o expressionismo alemão cria significado é o da *mise-en-scène*. Se no cinema clássico de Hollywood, os atores eram o principal meio de expressão com cenários e demais acessórios apenas de importância secundária, no Expressionismo Alemão, a composição gráfica das cenas foi primordial. Como apontaria Lotte Eisner:

> Esse método, que consiste em enfatizar e salientar, muitas vezes com exagero, o relevo e os contornos de um objeto ou detalhes de um cenário, se tornará uma característica do filme alemão. [...] Chegarão mesmo a recortar os contornos e as próprias superfícies para torna-los irracionais, exagerando as cavidades das sombras e dos jatos de luz; por outro lado, acentuarão alguns contornos, moldando as formas por meio de uma faixa luminosa para criar, assim, uma plástica artificial (EISNER, 1985, p. 67).

Muitas vezes, incorporando superfícies estilizadas, ângulos inclinados e formas geométricas abstratas com a construção de conjuntos artificiais que se sobressaem e ressaltam, acentuavam a turbulência interna perturbada das personagens principais. Os atores espelhavam as formas tortuosas das árvores, as casas eram muitas vezes pontiagudas ou retorcidas, a iluminação acentuada na delimitação do claro-escuro era aplicada para criar um contraste dramático entre a luz e a sombra, sugerindo a presença dos aspectos mais sombrios da natureza humana. A qualidade cenográfica plana, arrojada e teatral com suas composições

gráficas altamente estilizadas, deu ao movimento uma estética visual marcante que o tornou imediatamente reconhecível e subsequentemente, muitas vezes emulado.

O Expressionismo Alemão foi extremamente influente entre os cineastas internacionais que olhavam para a Alemanha, cuja indústria cinematográfica em termos de sofisticação técnica e artística se mostrava superior à de Hollywood. Alfred Hitchcock trabalhou na Alemanha na década de 1920 como assistente de direção em uma coprodução alemã-britânica e começou a incorporar o design expressionista em seu próprio trabalho, principalmente no que seria seu próximo filme, *O inquilino* (*The lodger: A story of the london Fog*, 1927) e ao longo de sua carreira, particularmente em *Quando Fala o Coração* (*Spellbound*, 1945), bem como os visuais distorcidos e fragmentados do sofrimento psicológico de Scottie em *Um corpo que cai* (*Vertigo*,1958). Foi no gênero de horror que o expressionismo alemão encontrou seu ponto de apoio mais antigo e duradouro, se estendeu ao longo da história do gênero, particularmente com o uso expressivo da iluminação e interiores claustrofóbicos para apavorar o público. Seu legado pode ser visto claramente em trabalhos de realizadores mais atuais como Tim Burton em suas paisagens urbanas de uma Gotham City sombria e estilizada em *Batman* (1989) ou no uso da simetria e justaposição em *Edward mãos de tesoura* (*Edward Scissorhands*, 1990). Nesse contexto de heranças e influências, surge o horror contemporâneo *Babadook* em que a casa sombria e o livro infantil com desenhos perturbadores trazem a mesma atmosfera do medo e do pesadelo, utilizando das mesmas estratégias cênicas em relações dialógicas com a vanguarda expressionista alemã.

Horror alegórico do desmoronar da sanidade

Babadook lida com o terror sendo construído de forma sutil. O filme inicia informando o espectador que tudo decorre de um grande trauma, o acidente de carro e a decorrente morte do marido de Amelia, pai de Samuel. O evento é retratado, porém, não de forma clara, mas através de um jogo de luzes, som e movimento. Entende-se que a tensão cresce devido à intensificação do tormento psíquico da protagonista e sua origem parte da tragédia até chegar ao auge, o horror da sua situação vai sendo cuidadosamente lapidado e se percebe que acontece no gradual desmoronar da sua sanidade. Em paralelo à ruína mental de Amelia, Samuel sente uma ameaça iminente e exterioriza suas aflições se preparando para confrontar um monstro que está sempre por vir e literalmente constrói seus próprios mecanismos de autodefesa, como a catapulta presa às costas preparada pelo menino para, como ele mesmo diz, “matar o monstro quando ele chegar”. Amelia, por sua vez, rasteja para baixo da cama com o filho a fim de garantir que não há nenhum monstro com o qual possa se preocupar. A

cena, repetida outras tantas vezes ao longo do filme tem suas raízes na aparente tarefa de qualquer pai ou mãe de acalmar os medos de seus filhos, mas também atua como uma das muitas metáforas do filme para dramatizar o conceito do "o que está por baixo". E existe toda uma variedade de medos que estão por baixo dessa mãe de ar tranquilo e amável: a inabilidade de lidar com o trauma e o luto após a morte trágica do marido e a incapacidade de amar um filho, que sintetiza sua prisão particular, são tão somente dois de tantos outros que se correlacionam e se derivam. A doença gerada pela supressão do medo e da dor ganha proporções de monstro e ameaça a diferenciação do que é real e o que é alucinação. É nesse contexto de incerteza em que o terror realmente acontece.

A repressão do sentimento cresce devido ao não enfrentamento dos conflitos internos. O monstro, para Amelia, cada vez mais é concreto, físico. A protagonista tem dificuldades para dormir e aparenta um estado crescente de transe, assim como a personagem do sonâmbulo de *O gabinete do dr. Caligari* (*Das cabinet des dr. Caligari*, 1920), marco inaugural do Expressionismo no cinema dirigido por Robert Wiene. Insone, assiste à tv à noite e tem visões do monstro em trechos de filmes antigos mudos das décadas de 1910 e 1920, inclusive, cenas de obras clássicas do movimento como *O golem, como ele veio ao mundo* (*Der golem, wie er in die welt kam*, 1920) de Carl Boese e Paul Wegener. Numa dessas noites, Amelia está deitada na cama e é atacada pela entidade que entra por sua boca e a possui inteiramente: é o total descontrole psíquico dominando a personagem, em representação simbólica a uma espécie de possessão demoníaca. É essa loucura que torna *Babadook* uma ameaça real e que estabelece a intertextualidade às obras da vanguarda alemã no que tange ao horror psicológico.

Marynski aponta que “o artista expressionista dispõe de meios que lhe permitem representar intensamente a complexidade psíquica: ligando-a a uma complexidade ótica, pode restituir a um objeto sua vida interna, a expressão de sua alma” (MARYNSKI, 1984, p.217). Cánepa vai ainda mais ao centro da questão ao afirmar que os monstros satisfazem desejos reprimidos de onipotência e de liberdade instintiva, frequentemente colocados em pauta pela arte expressionista.

> [...] as clássicas histórias de monstros guardam semelhanças com as dos filmes alemães, pois a alteração física e psicológica dos indivíduos no contexto da narrativa pode ser vista como consequência de um procedimento de deformação expressiva (CÁNEPA, 2006, p. 76).

Kent elabora *Babadook* tratando tais conflitos internos com uma fotografia de tons escuros, uma paleta restrita de cores, cenários expressivos com linhas perspectivas bem

marcadas. Faz das cenas composições de sombras projetadas, planos com eixos inclinados, uma *mise-en-scène* que combina elementos *vintages* e atores rigorosamente posicionados e emoldurados, que produz uma diegese particular e desarticulada com o natural, bem como com a maioria dos filmes atuais do gênero.

> Sinto-me muito inspirada pelos primeiros filmes de terror mudos. Visualmente, eram lindos e cativantes, chegando em muitos casos a um nível poético. Este é o nosso ponto de partida visual para O Senhor Babadook: Inspiramo-nos nestes arrojados mundos visuais e encontramos a nossa abordagem distinta e moderna. Estes filmes foram fortemente influenciados pelo Expressionismo Alemão, virando tudo do avesso- exteriorizando emoções, refletindo-as no trabalho de design e de câmera. Este estilo cria uma linguagem visual perfeita para o terror psicológico.[2]

A construção narrativa desse eu interior conturbado, da exploração da intensidade das emoções reprimidas, exprimido por alegorias visuais. Amparado com estratégias, estruturas e funções, semelhantes em relações intertextuais com o expressionismo alemão, que soube bem tratar esse mundo interior em estado caótico, o filme tece uma narrativa de horror sustentada pela elaboração da atmosfera psicológica turbulenta resultante da supressão de emoções negativas que estão "por baixo". Como em *O gabinete do dr Caligari*, a criação desta atmosfera de pesadelo jamais teria sido possível, contudo, sem o suporte decisivo de uma bem resolvida concepção estética. Em *Caligari*, a cenografia expressionista conseguiu representa um mundo "interior", uma construção mental que nega a realidade objetiva. A visão de "perspectivas falseadas e imprevisíveis, de formas distorcidas, e a consciente intenção de evitar linhas verticais e horizontais, despertam no espectador os sentimentos de insegurança, inquietação e desconforto" (CÁNEPA, 2006, p. 67). O cinema expressionista alemão, em sua estetização radical dos paradigmas espirituais do expressionismo, atingiu um grau máximo de abstração do universo real, de desconstrução da realidade sensorial e dos dados objetivos da consciência. Cardinal assinala que a vertente moderna chamada de Expressionismo deve ser vista como "(...) esse princípio de alinhamento da criatividade com os impulsos emocionais e instintivos do ser humano" (CARDINAL, 1988, p. 34). Desse modo, a entidade ameaçadora da história e que dá título ao filme é a materialização do sofrimento pela ótica subjetiva de Amélia se manifestando externamente como uma doença somatizada pela interiorização da dor.

Jennifer Kent retoma uma das características mais importantes do expressionismo: a abstração, que nasce da inquietação do sujeito que ao aterrorizar-se com fenômenos do mundo

---

[2] Trecho do dossiê de imprensa disponibilizado *online* pela distribuidora portuguesa Alambique. *in. http://alambique.pt/uploads/dossiers/dossier_imprensa_the_babadook1.pdf* [Disponível em 18/10/2018].

físico, acaba por reformulá-los em sua mente, atribuindo-lhes outro visual e contexto. A escolha de atores com semblantes singulares e rostos pálidos pelo atenuado uso de maquiagem e a iluminação dura lateralmente apontada compõem a intensificação das expressões faciais, figurinos pasteis, listrados, geométricos, *retrôs*, como a fantasia de mágico de Samuel e cenários com restrita paleta de cores escuras, iluminados pontualmente ou de forma a criar sombras graficamente bem delineadas resgatam escolhas estéticas marcantes do movimento. O livro *pop-up*[3] simula de forma miniaturizada como objeto cênico as próprias estruturas dos cenários expressionistas de tabuados recortados, disformes e montados com aspectos teatrais. Quando ganham destaque no enquadramento e maiores proporções na tela pelos planos detalhes revela seus referenciais, o trabalho dialógico intertextual da concepção artística tendo como fonte a estética dos expressionistas alemães. O artifício acaba por alcançar o objetivo almejado, que é o de causar o estranhamento, representando através destas imagens, um mundo distorcido e assustador, fruto também da mesma psicose que corrompe realidade objetiva já que estas formas distorcidas expressam o caos interior. Cánepa explica a cenografia como a evocação de uma fisionomia de um mundo tortuoso e imprevisível.

> [...] Esse cenário provoca sentimentos de inquietação e desconforto adequados à história que estava sendo contada. A isso se somavam a interpretação dos atores – repleta de exageros e de movimentos de grande impacto visual e uma narrativa que envolvia personagens lidando com sentimentos destrutivos e de revolta. Tratava-se, afinal, de uma obra que realizava a proposta expressionista de traduzir visualmente conflitos emocionais (CÁNEPA, 2006, p. 67).

Completamente tomada e após ser amarrada pelo filho, despeja toda sua raiva em Samuel que responde com amor. É pelo amor e a aceitação do filho que Amelia aparentemente se liberta ao enfrentar o monstro, fazendo-a exorcizar os sentimentos negativos e reprovações de todos ao seu redor, reviver a morte do marido e, finalmente expulsar o monstro que foge porão abaixo. A cena final é a última metáfora do enfrentamento, reconhecendo e encarando os próprios demônios como uma maneira de dar sentido à alegoria, que se deve reconhecer e lidar com as emoções que estão reprimidas. É esse ato de entrar no porão, como um reino do subconsciente, e encarar e até mesmo aceitar que a memória permanece viva, alimentando-a de uma maneira que demonstra sua aceitação de algo que nunca morre pois é vivo ao fazer parte da própria vida.

---

[3] Livro que se torna tridimensional, onde as imagens 3D são formadas por dobraduras do papel, que se transformam em algum cenário, personagem ou objeto da história narrada.

Referências bibliográficas:

BAKHTIN, Mikhail; VOLOSHINOV, Valentin N. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1997.

CÁNEPA, Laura. Expressionismo alemão. In: Mascarello, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2008.

CARDINAL, Roger. **O expressionismo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1984.

ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

______. **Os limites da interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

EISNER, Lotte. **A tela demoníaca: As influências de Max Reinhardt e do Expressionismo**, São Paulo: Brasiliense, 1985.

MARZYNSKI, Georg. **Die methode des expressionismus: studien zu seiner psychologie**. Berlin: Klinkhardt & Biermann, 1984.

EL TOPO E *O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO:* DAS SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS ENTRE DOIS FAROESTES LATINOS DOS ANOS 70

SILVA, Gabriel Philippini Ferreira Borges[1]

RESUMO: *El Topo* (1970), dirigido por Alejandro Jodorowsky, e *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), dirigido por Glauber Rocha, são filmes que guardam inúmeras semelhanças entre si e dialogam constantemente. Dentro de seus anarquismos, personagens, críticas, denúncias, figurinos e revisionismos do gênero, os dois faroestes revelam muito sobre seus realizadores, locais de origem e razão de ser. Este trabalho dedica-se a estabelecer esse diálogo entre os dois filmes, a partir de suas respectivas originalidades, peculiaridades, autores e egos criadores. Através da análise fílmica das duas obras e partindo de suas iniciais correspondências, o texto discorre dentro de seu corpo sobre as semelhanças e diferenças entre o *acid western* de Jodorowsky e o faroeste do cangaço de Rocha. Desse modo, foi possível estabelecer as diferenças principais que levam essas obras tão similares a serem tão opostas: o ego de seus criadores e a forma como eles o imprimem em seus filmes.

Palavras-Chave: Glauber Rocha; Alejandro Jodorowsky; Faroestes; Faroeste do Cangaço; Acid Western.

1- DE FILMES GÊMEOS E UMA INTRODUÇÃO

Frequentemente no circuito cinematográfico, os mercados lançam os chamados *twin movies*. Filmes que possuem a mesma temática, mesma mensagem, mesma roupagem e, às vezes, inclusive a mesma sinopse. É o caso de, por exemplo, *Volcano, a Fúria* (*Volcano,* 1997) e o *Inferno de Dante (Dante's Peak,* 1997*), O Duplo* (*The Double,* 2013) e *O Homem Duplicado* (*Enemy,* 2013) ou ainda *FormiguinhaZ* (*Antz,* 1998*)* e *Vida de Inseto* (*Bug's Life,* 1998).

Casos como esse acontecem, segundo o jornalista Fredrik Strage (2009, tradução livre)[2], "[...]principalmente resultado de covardia. As empresas de cinema preferem apostar no mesmo cavalo que o concorrente do que arriscar uma perda". Mas há exceções, casos onde os filmes nascem com tal semelhança criativa simplesmente devido a seu contexto de produção.

Voltemos ao fim da década de 60.

É 1969 e, em plena época de enrijecimento da censura na ditadura civil-militar no Brasil, Glauber Rocha lança seu quarto longa-metragem, o faroeste nordestino *Dragão da*

---

[1] Graduando do curso de Cinema e Audiovisual da Unespar – Campus de Curitiba II. Email: gpfbsilva@gmail.com

[2] Em artigo publicado na revista DAGENS NYHETER

Maldade contra o Santo Guerreiro (*Antônio das Mortes,* 1969) que lhe rende o prêmio de Melhor Direção no Festival de Cannes daquele ano.

Um ano depois, mais ao norte, no circuito *underground* de Nova York, um jovem cineasta chileno lança seu segundo filme. Alejandro Jodorowsky estreia o faroeste surrealista *El Topo* (1970) que, rapidamente, cai na simpatia dos movimentos de contracultura americanos, interessados nessas revoltas latino-americanas.

Os dois filmes são frutos de uma época de reinvenção do cinema e da sociedade. Os cinemas novos floresciam. A juventude protestava. O maio de 68, as lutas pelos direitos civis, as grandes marchas pelos Estados Unidos, todo esse clima criava ambientes efervescentes de cultura por todo o mundo.

Essas duas obras são diretamente atravessados por isso. *El Topo* e o *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* são, em si, obras de cinemas políticos.

2- DA SEMELHANÇA

El Topo segue o personagem-título, um pistoleiro que veste preto e inicia em um deserto inóspito e, em seguida, em uma cidade no meio deste, uma jornada transformadora onde questionará seu passado e a violência de um mundo sádico.

Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro, por sua vez, acompanha Antônio das Mortes (personagem-título das versões estrangeiras do filme), um pistoleiro que veste preto e inicia numa cidade encrustada no meio de deserto, uma jornada transformadora onde questionará seu passado e a violência de um mundo sádico.

Formalmente, os dois longas também se aproximam. *El Topo* e *Dragão da Maldade* têm em seu começo imagens extradiegéticas, metáforas visuais acompanhadas de uma narração que explicará o título da obra, como demonstrado nas figuras 1 e 2.

Figura – 1 (0h: 02m:14s)[3]

Figura – 2 (0h: 00m: 03s)[4]

[3] Fonte: Filme **El Topo**, 1970.

[4] Fonte: Filme **Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro**, 1969

A semelhança formal não para por aí. *Dragão da Maldade* é o filme mais “clássico” de Glauber Rocha. Depois de realizar o caótico *Terra em Transe* (1967), o cineasta baiano volta aos longas com seu filme mais austero. Muito disso devido às limitações técnicas do projeto.

Primeiro de seus filmes a ser realizado com som direto e filmado com uma das câmeras mais pesadas da época, a imobilidade e os longos planos tornam-se recurso quase necessário ao cineasta nessa reinvenção de sua linguagem que Laurent Desbois já descreve, como antes identificada por Sylvie Perrie:

> Para Sylvie Perrie, que vê nesse filme “certo formalismo do faroeste, a meio caminho entre o universo dos Sete Samurais e dos Sete Mercenários”, Glauber Rocha declara, referindo-se a seu ídolo Eisenstein: “O dragão marca meu acento de contas com a cultura cinematográfica. De fato, é meu Alexander Nevsky: quero dizer que, depois da tempestade, fiz um filme popular e nacionalista por excelência [...] (DESBOIS, 2016, p.178).

El Topo nasce de um desejo parecido. Jodorowsky começa sua carreira com um filmed distópico, fragmentado e desconcertante: o surrealista *Fando e Lis* (1968). Filme que estreia no Festival de Acapulco e é extremamente mal recebido naquela edição do festival, sendo posteriormente, inclusive, banido do México por muitos anos.

Dessa reação nasce no chileno um desejo por fazer um cinema popular. Diz Jodorowsky em entrevista[5]: “And I said: Ok, the next picture we will make a cowboy picture and every person will come to see me”[6]. *El Topo* é resultado disso, assim como sua decupagem, visivelmente inspirada nos faroestes clássicos.

Mas, também são nos distanciamentos do classicismo que os filmes se aproximam.

Dragão da Maldade está longe de ser o antiaristotélico *Terra em Transe*, contudo suas inserções do pensamento e da voz do cangaceiro Coirana, os planos onde as personagens olham para a câmera e as inserções das danças dos beatos ainda distanciam o filme do classicismo cinematográfico. Mesmo no filme popular de Glauber, a câmera, muitas vezes, se liberta e passeia pelo sertão e os beatos da região.

---

[5] Entrevista concedida durante um Q&A após uma sessão especial de El Topo no Lincoln Center em Nova York

[6] Em tradução livre: “E eu disse: Ok, o próximo filme nós vamos fazer um filme de cowboy e todo mundo vai vir me assistir”

> A câmera dança no meio de uma festa popular, levando o espectador para um mundo de fantasia metafórica cujos códigos e ritmos todos no Brasil possuem, seduzindo ou fascinando por sua estranheza vernácula (DESBOIS, 2016, p. 177).

No filme de Jodorowsky, esse distanciamento se reflete não tanto na decupagem mas sim na narrativa. O surrealismo de *El Topo* aproxima a obra dos Cinemas Novos. Planos que surgem, imagens soltas, personagens que entram e somem na história, momentos que não fazem progredir a história. Jodorowsky visa criar em suas imagens inúmeras camadas de entendimento.

As simbologias em *El Topo* aproximam o filme do absurdo e do onírico e preenchem o filme do início ao fim com mensagens místicas, anticapitalistas, anticlericais e anticoronelistas.

Anticoronelismo recorrente também em *Dragão da maldade.* O sádico coronel Horácio, personagem de Rocha, encontra no povo da Cidade de *El Topo* e no Coronel seus pares. Os três representam o ideal dos poderosos de repressão aos movimento populares e de concentração de terras e posses.

Dragão da Maldade representa uma certa sobrevida dos ideais de esquerda em meio à ditadura no Brasil. As ideias populares e nacionais residem na figura de Othon Bastos; o protesto contra a miséria e a fome vivem no cangaceiro Coirana.

Os dois filmes são frutos de uma fase de histeria do Cinema e da cultura latina que o próprio Glauber já descrevera em seu "Eztetyka da Fome": "A histeria: um capítulo mais complexo. A indignação social provoca discursos flamejantes. O primeiro sintoma é o anarquismo que marca a poesia jovem até hoje (e a pintura)"(ROCHA, 1965). A anarquia no transformado Antônio das Mortes ou dos ideais de El Topo são reflexo de uma fase política e social que toda a América Latina vivia. Uma efervescência e um desejo de mudar que eram dominantes no cinema.

Enfim, são inúmeras as semelhanças entre os filmes. Pelas temáticas, contextos, sinopses e muito mais, um espectador poderia considerá-los, a um primeiro olhar, filmes gêmeos. Porém eles não o são, na verdade, estão longe de ser.

2 – DAS DIFERENÇAS

El Topo conta a história de um pistoleiro que veste negro e vaga por um deserto em busca de uma iluminação individual e, ao fim, chega a uma cidade onde busca a salvação para um coletivo de anões e desfigurados.

Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro acompanha um pistoleiro que veste negro e chega a uma cidade contratado para matar um cangaceiro e lá passará por uma jornada pessoal de questionamento sobre violência, sua posição como jagunço e diversas questões sociais pertinentes àquele grupo de beatos que segue Coirana e seu renovado banditismo social.

Dragão da Maldade é o quarto filme de um cineasta, *El Topo* é o segundo de outro. É inegável que existe uma certa experiência estilística e apuração visual que apenas o tempo, a crítica (a formação de Glauber como teórico de cinema e crítico se inserem aqui em forte contraponto a formação teórica "mística" de Jodorowsky) e a prática podem trazer.

Além disso, há em *Dragão da Maldade*, um desejo de Glauber de criar uma nova linguagem, agora com base no que o povo o diria, já em uma própria reinvenção de sua obra.

> Não vamos impor uma linguagem à realidade brasileira, vamos entrar em contato com essa realidade e ver quais são as estruturas significantes dessa realidade e vamos materializá-las numa montagem audiovisual, montagem dialética (ROCHA, 1970).[7]

A câmera rápida, hiperativa de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) é substituída por um corte mais clássico. Esse cinema que Rocha chama de "popular e nacionalista" é resultado de um cineasta experiente e em processo de reinvenção.

O plano sequência era, assim dentro dessa nova linguagem, a grande inovação no cinema glauberiano. Depois da montagem descontínua em *Terra em Transe,* Glauber realiza uma série de experimentos em *Câncer* (1968-1972) onde vêm desenvolvendo teórica e estilisticamente seu uso do plano-sequência, que alcança, segundo Ismail Xavier, seu grande momento de maturidade estilística *Dragão da Maldade*.

> Estilisticamente os momentos de grande maturidade estilística do Glauber são esses momentos de plano sequência, que são extraordinários. A concepção do plano sequência no Dragão é muito elaborada, inclusive na imobilidade.(XAVIER, 2008)[8]

Já *El Topo*, muitas vezes, se afoga em sua própria redundância de signos. O filme de Jodorowsky reduz-se, muitas vezes, a um discurso simplista e a imagens que se repetem ao longo das duas longas horas de filme. O chileno consegue usar de seu surrealismo para criar metáforas interessantes, porém cai na armadilha do gênero.

---

[7] Em fala, disponível em extras do DVD de relançamento do filme restaurado em 2008.
[8] Em entrevista concedida em função do relançamento do filme citado acima.

Afinal, *El Topo* como o cineasta mesmo diz, El Topo[9] "is four half-hour shorts put together"[10]. A estratégia pode ser interessante. Será usada anos depois por Quentin Tarantino, Alison Anders, Robert Rodriguez e Alexandre Rockwell em seu *Grande Hotel* (*Four Rooms*, 1995). Contudo, o problema de *El Topo* vem quando os quatro curtas objetivam dizer a mesma coisa, carregam o mesmo discurso e os mesmos vícios desse cineasta em formação.

Ao pensar no longa como essa junção de curtas, Jodorowsky acaba por montar um filme onde repete seus mesmos maneirismos e, o que poderia ser interessante, torna-se enfadonho e repetitivo.

Dragão da Maldade é um filme de Glauber, já em uma fase de desesperança do Cinema Novo, abre mão de um discurso, talvez, inocente e esperançoso demais da primeira fase do movimento para assumir uma bandeira menos maniqueísta e vanguardista. Visa seu "retrato da injustiça e da amoralidade do Brasil" (CAVALCANTI apud DESBOIS, 2016, p. 176).

Dragão da Maldade nasce de um desencanto de Rocha e de toda sua geração com o potencial revolucionário da esquerda. Logo, o personagem intelectual, o professor de Othon Bastos, é problematizado como um "cacheiro vagabundo" sob a voz do político Mattos. O professor é um desiludido, mal pago e esquecido pelo Estado. É uma alegoria a uma esquerda inocente, ingênua e apática que não sabe mais o que fazer depois do golpe.

Os "tons cinza" em *Dragão da Maldade* permeiam toda a narrativa colorida. O desejo de anarquia artística que o mesmo cineasta gritava em seu último filme, *Terra em Transe*, ele abandona de certa forma aqui. A anarquia, a revolução vivem não na forma do filme, mas no diálogo de Coirana, na transcendência de Santa e na transformação de Antônio das Mortes.

Antônio, um cruel e pragmático matador de cangaceiros, após matar Coirana, sensibiliza-se com a causa dos beatos, compreende e começa a lutar por uma reforma agrária que dê a terra àqueles famintos que seguiam o cangaceiro.

Vemos aqui, mais um dos distanciamentos entre os dois filmes.

Por um lado, em *El Topo*, o pistoleiro aposenta suas armas após enfrentar 4 mestres da pistola e ver a inutilidade de seu revólver, como retratado na cena da figura 3. Jodorowsky, assim, conversa com todo o movimento pacifista que, após o lançamento do filme, o acolherá.

Por outro lado, Antônio das Mortes convence-se, como mostrado na cena da figura 4, não de um pacifismo (afinal o 1969 no Brasil estava longe de ser um tempo para a paz), mas

---

[9] Na mesma entrevista concedida durante o Q&A da sessão do filme no Lincoln Center

[10] Em tradução livre: "São quatro curtas de meia-hora reunidos em um filme"

sim de uma mudança de causa. O matador deixa de ser um jagunço para se tornar um revolucionário e, em certo ponto da narrativa, quase um líder de guerrilha contra o Coronel Horácio.

Figura-3: (01h: 11m: 18s)[11]

Figura- 4: (01h: 31m:24s)[12]

O personagem de Glauber, talvez em uma alegoria ao próprio cinema novo, não abandona a violência. Muda seu alvo, mira para o inimigo real. Dialogando com o próprio início da resistência armada contra o regime militar no Brasil e com os ideais da estética da violência que os cinemanovistas já defendiam, Antônio das Mortes não quebra seu revólver. O matador (representando o povo, aqueles beatos massacrados) carrega seu rifle e junto com o professor (e, portanto, junto com a camada intelectual de esquerda) derrota e mata todos os jagunços do coronel (o exército dos poderosos opressores).

> Do Cinema Novo: uma estética da violência antes de ser primitiva e revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. (ROCHA, 1965).

Enquanto isso no México, no cinema político que tenta integrar, *El Topo* perde-se em sua simbologia espiritual. Envolto sempre em filosofias e esoterismos diversos, o Jodorowsky tenta inserir na película tudo o que o afetava na época, desde o zen-budismo até a psicomagia. A ideia do cineasta de significar cada plano, cada elemento que ele inclui em cena, se perde, quando este se reduz à repetição.

Citemos, por exemplo, as diversas referências bíblicas que o diretor faz durante o filme. Desde as abelhas do Leão de Sansão até os próprios nomes dos curtas em que a obra se divide, os signos se repetem ao longo dos quatro curtas. Para citar um, a imagem do salvador

---

[11] Fonte: Filme **El Topo** (1970). El Topo quebra seu revólver após se desiludir com a violência

[12] Fonte: Filme **Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro** (1969). Antes do duelo final, o professor e Antônio se colocam em frente aos jagunços do coronel.

e da cruz, em alusão ao Messias cristão, repete-se na equiparação que o cineasta cria entre seu personagem (interpretado pelo próprio) e Jesus Cristo.

Em narrativas do seu Eu, Jodorowsky se distancia do coletivo. Seus filmes são jornadas individuais de personagens disfuncionais que atravessam mundos surrealistas. O seu filme de 1970, portanto, busca uma mensagem e um discurso não nacional, mas universalista e que tenha um grande alcance.

Assim, Jodorowsky se distancia dos Cinemas Novos e flerta com um cinema pós-moderno e *El Topo* perde força como manifesto político. Seu anticoronelismo, seu anticlericalismo e seu anticapitalismo além de simplistas, mostram-se superficiais sem uma identidade que lhes dê sustentação.

Em contraste, a obra de Glauber Rocha vive a brasilidade. Seja nas danças, nos figurinos de Santa e Antão, na arquitetura de Jardim das Piranhas ou no próprio falar dos personagens, *Dragão da Maldade* é um filme, acima de tudo, brasileiro.

Figura-5: (0h: 29m: 33s)[13]

Figura- 6: (01h: 10m: 53s)[14]

Figura- 7: (01h: 14m: 25s)[15]

El Topo traduz em tela um sentimento de rebeldia e a vontade (da geração do criador) de experimentar, viver e, através de esoterismos e misticismos, tentar compreender a realidade onde viam-se oprimidos.

---

[13] Fonte: Filme **El Topo**, 1970. Quando perguntado sobre quem ele era para julgar. El Topo responde: “Eu sou Deus”

[14] Fonte: Filme **El topo**,1970

[15] Fonte: Filme **El topo**, 1970. El Topo, nessa cena, chega ao ponto de receber tiros nos mesmos lugares das chagas de Cristo

As imagens surreais de Jodorowsky, por trás de toda a filosofia zen, de todo o tarô e da psicomagia inseridas, se perdem em seu ego ingênuo e nelas reside a diferença final entre os dois filmes.

3 – DA DIFERENÇA FINAL (OU DO EGO DE DOIS CINEASTAS)

El Topo existe por uma razão simples: Jodorowsky queria ser apreciado e seu filme popular nasce disso, da necessidade de afago em seu ego.

Alejandro Jodorowsky é um cineasta, multiartista que desde o começo de sua carreira, busca o holofote, o "ser polêmico" e o é. Não é à toa que no set de *El Topo* mata mais de 300 coelhos com as próprias mãos, ou que comete um estupro real, o filma e o inclui no filme[16]. E, principalmente, não é à toa que Jodorowsky alimenta as lendas sobre esses acontecimentos. Esse set mitológico, esse tornar-se um mito, são o objetivo final do artista.

Jodorowsky encarna o Messias e escreve, dirige e estrela uma obra onde interpreta Jesus Cristo. Na maior representação de ego de sua carreira, realiza milagres, peca, pede perdão ao pai, é crucificado e, então, ressuscita para salvar uma comunidade de excluídos.

Do outro lado, o filme popular de Glauber Rocha nasce da necessidade do cineasta em se reinventar criativamente, fugindo do terreno hermético onde estava prestes a cair.

Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro é um filme daquele que, talvez, tenha sido a personalidade mais polêmica do cinema brasileiro, um dos maiores egos que já dirigiu um filme no país mas que, em busca de construir esse cinema mais popular, mais transparente, abandona muito de sua estética vanguardista.

4 – POR FIM, O FIM

É chegado o final, o Coronel Horácio já foi atravessado pela lança do Santo Guerreiro, El Topo já enxergou a luz e se queimou ao ver sua revolução fracassada.

Vimos aqui o caso de dois filmes ímpares. Um, fruto de um cinema que por muitas razões chegava a sua decadência, outro, fruto de um cinema jovem que nascia junto da experimentação e dos movimentos sociais.

---

[16] Fatos retirados de entrevistas concedidas por Alejandro Jodorowsky e disponíveis na sessão trívia da página do filme no Imdb: https://www.imdb.com/title/tt0067866/trivia?ref_=tt_trv_trv.

El Topo é, talvez, o mais importante *acid western*[17] da história. Mesmo com todas as suas falhas, é responsável por alavancar a carreira de um cineasta que em seu filme seguinte, *A Montanha Sagrada* (*The Holy Mountain,* 1973), mudará a forma de se pensar narrativa de muitos cineastas.

Jodorowsky influencia toda a Nova Hollywood, trabalhando com artistas que, posteriormente, trabalhariam em filmes como *Alien, o Oitavo Passageiro* (*Alien,* 1979) ou *Guerra nas Estrelas* (*Star Wars: A new Hope,* 1977), influenciando, inclusive, cineastas de uma nova geração como Nikolas Winding-Refn.

E nada disso o inocenta de sua obra mais egoica. *El Topo* revela manias que o diretor repetirá em todos os seus oito filmes. A forma como ele pensa o sexo, sua paranoia com o estupro, a presença forte da religião e de uma obsessão com a crítica ao clero vão aparecer em praticamente todas as suas obras e, muitas, pela primeira vez aqui.

A significação que o diretor dá à toupeira desde os títulos iniciais, "A toupeira é um animal que cava túneis debaixo da terra procurando o sol. Às vezes alcança a superfície. Quando ela vê o sol, fica cega"(JODOROWSKY, 1970, cap.1), pode muito bem ser aplicada ao próprio Jodorowsky. O cineasta cava túneis, cria símbolos e signos buscando o Sol metafórico e quando finalmente o alcança, quando chega a superfície e poderia dela sair para muitos outros caminhos. Fica lá, cego, estático.

Dragão da Maldade e *El Topo* dialogam constantemente, mas justamente por serem feitos por quem são, pelos autores que os realizam, estão longe de serem filmes gêmeos.

Os dois pistoleiros de preto carregam em seus coldres, discursos antagônicos. A resistência armada de Glauber atira contra o pacifismo zen de Jodorowsky.

---

[17] Subgênero do *western* inaugurado pelo filme *Disparo para Matar* (*The Shooting,* 1966) de Monte Hellman. Esses filmes tem em comum a representação do mesmo deserto faroeste, porém misturado com um surrealismo e com uma violência ampliada. Normalmente, seus protagonistas são anti-heróis e dividem a cena com perigosas mulheres, comentários políticos e simbolismos religiosos

REFERÊNCIAS

A MONTANHA sagrada (The Holy Mountain). Direção de Alejandro Jodorowsky, 1973. Producciones Zohar, ABKCO Films. DVD (114min)

DESBOIS, L. **A odisseia do cinema brasileiro**: Da Atlândida a Cidade de Deus. Ed. Única. São Paulo, SP. Companhia das Letras, 2016.

DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção de Glauber Rocha, 1964. Banco Nacional de Minas Gerais, Copacabana Filmes, Luiz Augusto Mendes Produções Cinematográficas. DVD (125min)

DRAGÃO da Maldade contra o Santo Guerreiro. Direção de Glauber Rocha, 1969. Mapa Filmes, Claude Antoine Films, Munich Tele-Pool. DVD (100min).[18]

EL TOPO. Direção de Alejandro Jodorowsky, 1970. Producciones Panicas. Blu-Ray (125min)

FANDO e Lis (Fando y Lis). Direção de Alejandro Jodorowsky, 1968. Producciones Panicas. DVD (93min)

FORMIGUINHAZ (Antz). Direção de Eric Darnell e Tim Johnson, 1998. Dreamworks, Pacific Data Images, Dreamworks Animation. VHS (83min)

GRANDE Hotel (Four Rooms). Direção de Quentin Tarantino, Allison Anders, Alexandre Rockweel e Robert Rodriguez,1995. Miramax, A Band Apart. DVD (98min)

LINCOLN CENTER, Film Society. Q&A with Alejandro Jodorowsky, "El Topo". 2011 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nf3NIKyKZ-Y. Acesso em: 04/05/2018.

MERTEN, Luiz Carlos. **Cinema:** Entre a realidade e o artifício. 1 ed. Porto Alegre, RS. Artes e Ofícios,2003.

O DUPLO (The Double). Direção de Richard Ayoade, 2013. Alcove Entertainment, Attercop Productions, British Film Institute. Blu-Ray (93min)

O HOMEM Duplicado (Enemy). Direção de Denis Villeneuve, 2013. Pathé International, Entertainment One, Rhombus Media . Blu-Ray (91min)

O INFERNO de Dante (Dante's Peak). Direção de Roger Donaldson, 1997. Universal Pictures, Pacific Western. VHS (108min)

---

[18] Versão restaurada e lançada em DVD pela Versátil Home Video em 2008

ROCHA, Glauber. Eztetyka da Fome. 1965. Disponível em: https://hambrecine.files.wordpress.com/2013/09/eztetyka-da-fome.pdf. Acesso em 20/06/2018

STRAGE, F. Tvillingfilmer resultatet av ängsliga filmbolag. **Dagens Nyheter**, Estocolmo, 28 setembro 2009. Disponível em: https://www.dn.se/pa-stan/tvillingfilmer-resultatet-av-angsliga-filmbolag/ . Acesso em: 22/06/2018

TERRA em transe. Direção de Glauber Rocha, 1967. Mapa Filmes. DVD (111min)

VIDA de Inseto (Bug's Life). Direção de John Lasseter, 1998. Pixar Animation Studios, Wal Disney Pictures. VHS (95min)

VOLCANO, a Fúria (Volcano). Direção de Mick Jackson,1997. Twentieth Century Fox, Donner/Shuler-Donner Productions, Moritz Original. VHS (104min)

HIBRIDISMO E PAISAGENS APOCALÍPTICAS: UMA ANÁLISE DO IMAGINÁRIO FUTURÍSTICO EM *BLADE RUNNER 2049*

BRITO, Ivone Gomes de[1]

Resumo: *Blade Runner 2049* (2017) é um filme de ficção científica com roteiro de Hampton Fancher e Michael Green, dirigido por Denis Villeneuve. Este longa continua a história do primeiro filme, *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, com muitos efeitos especiais e tecnologias atuais. A narrativa do filme sequência acontece 30 anos depois da história narrada por Scott e faz menção a uma época futura, em que o meio ambiente está devastado, improdutivo e sujo, altamente tóxico. O filme além de estabelecer um diálogo com o clássico *Metropolis* (1927) e com o primeiro filme, ele apresenta questões significativas e inovadoras em relação à tecnologia e a engenharia genética. Em sua poética narrativa, podem ser identificados como híbridos: seres produzidos pela engenharia genética, os "pele falsa" e as projeções holográficas de inteligência artificial, que pensam como, se apresentam tanto quanto e têm características humanas, mas não são humanos. Assim, adotando os teóricos: Agamben (2015), Comolli (1997) e outros, neste artigo, utilizando-se como metodologia o discurso de Bordwell e Thompson (2013), sobre a narrativa e o estilo como sistema formal, procura-se selecionar e escolher o *corpus* que melhor representam essas características do cinema pós-moderno no filme de Villeneuve.

Palavras-chave: *Blade Runner 2049*; Cinema; Hibridismo; Linguagem; Pós-modernidade.

O IMAGINÁRIO FUTURÍSTICO EM *BLADE RUNNER 2049*

Blade Runner 2049, dirigido por Denis Villeneuve e lançado em 2017, é a sequência de *Blade Runner*[2], clássico de Ridley Scott lançado em 1982. O filme de Villeneuve, que se passa trinta anos após os eventos narrados no filme de Scott, apresenta um futuro ainda mais catastrófico do que aquele representado em *Blade Runner*.

Em uma época futura, o homem dominou as alturas, com seus carros voadores e drones controlando e vigiando o ambiente, impondo regras e coagindo os mais desprovidos, estes por sua vez, vivem em um meio ambiente devastado, improdutivo e sujo, altamente tóxico.

No filme várias sequências mostram o personagem K oprimido pela paisagem, em planos longos e abertos, como exemplo (ver figura 5). "A cidade "propagandeada" pelas novas tecnologias de comunicação [...], sofre metamorfoses, repercutindo objetiva e subjetivamente no cotidiano e na adaptação dos habitantes" (COSTA, 2009, p. 111).

---

[1] Mestranda do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Comunicação e Linguagens, linha de pesquisa: Estudos de Cinema e Audiovisual, pela Universidade Tuiuti do Paraná e pesquisadora no GP Cine&Arte e GP Comunicação, Imagem e Contemporaneidade (PPGCom-UTP). E-mail: ygb.cunha@gmail.com

[2] No Brasil, o filme foi lançado com o título de *Blade Runner: O Caçador de Androides*.

O cenário distópico do filme evidencia o conceito de *high tech* fazendo menção a uma época futura em que o monopólio tecnológico domina todas as áreas do conhecimento científico, nota-se um avanço no que tange ao desenvolvimento científico por meio da engenharia genética, o que impulsionou a produção de replicantes idênticos aos humanos, feitos para serem escravos obedientes e ideais para qualquer tipo de trabalho, especialmente aqueles serviços que os humanos não querem fazer ou acham imoral, por exemplo, os *blade runners*, replicantes que executam seu próprio semelhante. Os carros voadores (*spinners*) cruzam o céu, durante as vigilâncias policiais pelo Departamento de Polícia de Los Angeles (DPLA), nesse momento, através da cena, avistamos as moradias de uma população desconhecida, ignorada. A única cena que mostra o ambiente interno de uma residência é quando K chega em sua casa (figura 1) e é recebido por Joi, um programa de computador que ao ser ativado, se apresenta e tem características de humano.

Figura 1: Momento em K interage com Joi em sua casa.

Fonte: Filme *Blade Runner 2049* (2017).

O que o filme de Villeneuve traz de novo é a interação entre o programa de inteligência artificial (Joi) com o protagonista principal do filme. Esse conceito de interação, já é possível encontrar nos modelos de inteligência artificial, por exemplo, IA Watson desenvolvido pela IBM, apenas com uso de perguntas e respostas.

Na poética narrativa de *Blade Runner 2049*, os seres identificados híbridos são caracterizados como: produzidos pela engenharia genética, os "pele falsa" e as projeções holográficas de inteligência artificial, que pensam como, se apresentam tanto quanto e têm características humanas, mas não são humanos. Como pronunciava Rotwang, o inventor do Homem-Máquina em *Metropolis* (1927): "... dê-me 24 mais horas e ninguém... será capaz de diferenciar um Homem-Máquina de um mortal!". Assim, com essa indefinição do tempo na ficção, o replicante de 2019 era semelhante ao humano, porém, com força superior. *Blade Runner 2049* apresenta, de forma sutil, um replicante idêntico ao ser humano, a diferença é

que eles não são nascidos por meios convencionais e são projetados, características visíveis na (figura 4), pode-se considerar uma atualização de um personagem clássico da ficção científica? (ver figura 2 e 3).

Figura 2: Robô simulacro de Hel.

Fonte: *Metropolis* (1927).

Na figura 2, há traços caracteristicamente de humano e com forma grotesca.

Figura 3: A personagem da replicante Pris em uma cena de ação.

Fonte: *Blade Runner* (1982).

Já na figura 3, Pris apresenta uma semelhança melhorada do humano, porém com movimentos ainda robotizados.

Figura 4: O personagem K colando o ferimento.

Fonte: *Blade Runner 2049* (2017).

O replicante representado pelo personagem K (figura 4), deixa explicitas a forma, aparência, os movimentos e a capacidade física comparada ao humano.

AS PAISAGENS APOCALÍTICAS

A paisagem em *Blade Runner 2049* atua como importante elemento narrativo, uma vez que traz questões chaves para o entendimento do universo distópico do filme, além de interagir com as personagens, sobretudo no que diz respeito ao protagonista. K (Ryan Gosling), nome do personagem principal da trama, que estabelece uma relação de estranhamento e ao mesmo tempo de reconhecimento pelos locais por onde transita em busca de conhecer sua identidade (ver figura 5).

Villeneuve aborda os temas com planos abertos e longos, o que pode ter sido intencional mostrar o ambiente urbano decadente. Esse tempo de disposição da imagem que Comolli (1997) chama de "Desfile das Imagens", como o autor esclarece na seguinte citação:

> No cinema o princípio do tempo talvez seja mais poderoso que o espaço. A projeção confere todos os poderes ao tempo. O que acontece no tempo real da projeção (mas não se trata da duração real, e eu também não falo do tempo posterior logo após o final da projeção, que é um outro tempo) é sempre o que se passa para um espectador. O desfile das imagens, o desenvolvimento das cenas e ações. Sim, as durações, as velocidades, os *tempi*. O que *se passa* é o efeito destes *efeitos de tempo* na percepção consciente e infra-consciente do espectador, são todos esses tempos vividos, sonhados, suportados, evadidos, sentidos, perdidos, reencontrados, é a mola da *recorrência* que faz com que o tempo fílmico rime consigo mesmo e se torne elo, trazendo para o aqui-e-agora de um minuto de projeção o passado e o alhures dos minutos precedentes (COMOLLI, 1997, p. 152, grifo do autor).

Comolli (1997) nos lembra que o cinema é construção, ponto de vista, ilusão lógica, ilusão de profundidade, metonímia e metáfora. Na condição de imagem em movimento, trabalha em uma dinâmica em que o espaço aparece subjugado ao tempo. Há uma clara oposição entre câmera e percepção visual humana. O cinema apresenta uma imagem que se distancia do visível do olho humano. Assim, o autor supracitado (1997) conclui que "a cidade do cineasta não é aquela do urbanista nem a do arquiteto" (COMOLLI, 1997, p. 150). O cinema não reproduz e nem representa a cidade, ela a substitui.

Para o autor (1997), a cidade filmada aparece nos corpos (exterior e interior, pele e alma, visível e invisível). A cidade é incorporada, os corpos representam a cidade nos filmes. Personagens incorporam a cidade. No cinema, a cidade se deixa ver pelos corpos que desfilam na tela. O cinema produz a fusão entre corpo e cenário. O cinema registra os traços da cidade nos corpos, bem como o cenário registra os traços e os gestos dos corpos ausentes. Ao tentar representar a cidade, o cinema incorporaria a sua tradição, e não a sua modernidade.

Figura 5: Os planos que mostram K em busca oprimido pela paisagem.

K próximo à arvore seca	K diminuído no centro do plano.
K se mistura à estrutura metálica.	K oprimido pela publicidade.

Fonte: *Blade Runner 2049* (2017).

O cenário no filme foi inspirado intencionalmente no conceito da arquitetura do concreto urbanista, o que pode ser visto principalmente nas cenas que retratam o ambiente

poluído pela poeira tóxica, onde supostamente foi atingido pela bomba. Esse conceito de arquitetura é comentado por Clemoes e Sweitzer (2017), como estilo brutalista. Esses autores acrescentam que este estilo é meramente figurativo no filme. Conforme Arendt (2007), para dar sentido à coisa representada, "é preciso levar em conta que são as pessoas que dão significado as coisas, que precisam ser reproduzidas constantemente para que permaneçam fazendo parte do ser humano" (ARENDT, 2007, p. 151).

Uma hipótese que se levanta nesse artigo é a possibilidade do tempo de duração de exposição das imagens, a tal "lentidão", possa ser uma característica estilística de Villeneuve. Sobre o estilo (Bordwell, 2013, p. 473), "[...] Muitos cineastas têm estilos característicos e podemos nos familiarizar com esses estilos analisando a maneira como eles utilizam as técnicas em sistemas fílmicos inteiros". Quando se assiste outras obras dirigidas por Villeneuve, por exemplo, *Incêndios* (2010) e *A Chegada* (2016), percebe-se alguns traços semelhantes como o tempo de duração das imagens no primeiro e, no segundo, uma possível subversão aos cânones *hollywoodianos*, por nos apresentar um filme com algumas características diferentes dos filmes de ficção científica tradicionais. O autor Bernardet (1994) chama essas repetições de matriz, que é delineada pelas "[...] repetições e as similitudes identificadas na diversidade das situações dramáticas" (BERNARDET, 1994, p. 31).

A ESTÉTICA DO NÃO RECONHECIDO

O filósofo italiano Giorgio Agamben (2015) cunhou o conceito de identidade sem pessoa, para se referir aos processos tecnológicos que acabaram por substituir o milenar reconhecimento de um ser humano a outro, pelo reconhecimento que a máquina faz de uma pessoa. De acordo com Agamben (2015), na contemporaneidade não somos mais reconhecidos pelo nosso semelhante, e sim por uma identificação; seja ela, numérica, digital ou virtual. Há uma identidade a ser reconhecida, mas não mais a pessoa.

Em *Blade Runner 2049*, o personagem que melhor representa esta visão do autor supracitado (2015) sobre reconhecimento do humano por máquina, é o K, personagem que representa um replicante criado para servir como um policial obediente, preparado para servir e cumprir ordens da chefe de polícia, uma mulher inflexível e autoritária. Ela não reconhece o K como uma pessoa, constuma tratá-lo com indiferença, como um objeto, e "é somente através do reconhecimento dos outros que o homem pode constituir-se como pessoa" (AGAMBEN, p. 2015, 77). Mas a máquina o reconhece, na cena em que ele entra numa

espécie de cabine e começa o teste de parâmetro (ver figura 6), uma espécie de teste pós-traumático para detectar se o indivíduo está focado nas suas atividades.

Figura 6: K sendo reconhecido pela máquina.

Fonte: *Blade Runner 2049* (2017).

Outra forma de reconhecimento por máquina que o filme apresenta é quando K se sentindo oprimido, coagido e ignorado no seu meio social, busca refúgio nas atenções de uma companheira virtual, um sistema de computador que se adapta ao que o consumidor quer ver e ouvir, ou seja, reflete aos anseios do seu proprietário. "A luta pelo reconhecimento é, portanto, luta por uma máscara, mas esta coincide com a "personalidade" que a sociedade reconhece em cada indivíduo [...]" (Ibid., p. 78), por meio da qual os outros seres humanos podem nos reconhecer.

Observa-se em várias sequências do filme que K aparece de costas, isso, pode ser uma forma que o diretor encontrou para representar uma pessoa não reconhecida pelo seu semelhante, assim, não conseguimos ver sua expresão, seus sentimentos e reações. Isso remete a identidade sem pessoa de Agamben (2015) "[...] aquele rosto para além tanto da máscara como da *facies* biométrica que ainda não conseguimos ver [...]" (Ibid., p. 86), (ver figura 7).

Figura 7: K de costas em uma das sequências do filme.

Fonte: *Blade Runner 2049* (2017).

Com o advento da internet, o indivíduo pode assumir uma diversidade de máscaras, sendo que nenhuma delas pode lhe pertencer em particular (Ibid., p. 85), e se torna mais gratificante:

> ser reconhecido pela Grande Máquina, nas suas variantes infinitas e minuciosas, da catraca na entrada do metrô ao caixa eletrônico dos bancos, da câmera que o observa bondosamente, enquanto entra no banco ou caminha pela rua do dispositivo que abre a porta de sua garagem, até a futura carteira de identidade obrigatória que o reconhecerá sempre, onde quer que esteja, inexoravelmente como aquele que é. Eexisto se a Máquina me reconhece ou, pelo menos, me vê; estou vivo se a Máquina, que não conhece sono e vigília, mas que está eternamente acordada, garante que estou vivo; não sou esquecido, se a Grande Máquina registrou os meus dados numéricos ou digitais (Ibid., p. 86).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Blade Runner 2049, por seu caráter contemplativo, em planos abertos que apresentam o protagonista sendo oprimido pela paisagem, em constante "lentidão", o que pode ter incomodado o público médio, é uma característica importante de sua estética, e coloca o filme como um *Blockbuster* peculiar, que pode dialogar com o cinema de autor.

Portanto, a hipótese dessa pesquisa (a possibilidade do tempo de duração de exposição das imagens), foi confirmada, pois, diante de uma análise das obras filmográficas dirigidas por Villeneuve, percebe-se uma recorrência desta característica, que é estender o tempo de duração das imagens por mais tempo, revelando pouco a pouco, o que ele pretende mostrar na tela para o espectador.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Identidade sem pessoa. In: **Nudez**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

ARENDT, Hannah. A condição humana. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. O autor no cinema. São Paulo: Brasiliense: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**: uma introdução. Campinas, Unicamp, 2013.

CLEMOES, Charlie; SWEITZER, Alice. **Is it really brutalist architecture in Blade Runner 2049?** Disponível em: <https://failedarchitecture.com/is-it-really-brutalist-architecture-inblade-runner-2049/>. Acesso em: 16 out 2018.

COMOLLI, Jean Louis. A cidade filmada. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, v. 4, A Cidade em Imagens, 1997.

COSTA, Maria Helena B. V. da. Espaço de subjetividade e transgressão nas paisagens fílmicas. **Pro-Posições**, Campinas, v. 20, nº 3 (60), p. 109-119, set./dez. 2009.

IBM. **Watson**. Disponível em: <https://www.ibm.com/watson/br-pt/index.html>. Acesso em: 5 out 2018.

FILMOGRAFIA

BLADE Runner. Direção: Ridley Scott. Produção: Michael Deeley. Intérpretes: Harrison Ford; Rutger Hauer; Sean Young; Edward James Olmos e outros. Roteiro: Hampton Fancher e David Peoples. Música: Vangelis. Los Angeles: Warner Brothers, c1991. 1 DVD (117 min), color. Produzido por Warner Video Home.

BLADE Runner 2049. Direção: Denis Villeneuve. Produção: Ridley Scoot e Bud Yorkin. Intérpretes: Ryan Gosling; Harrison Ford; Ana de Armas; Jared Leto e outros. Roteiro: Hampton Fancher e Michael Green. Música: Hans Zimmer e Benjamin Wallfisch. Los Angeles: Sony Pictures, 2017. 1 DVD (163MIN), color. Produzido por Sony Pictures Home Entertainment.

METROPOLIS. Direção: Fritz Lang. Produção: Erich Pommer. Intérpretes: Brigitte Helm; Alfred Abel; Gustav Fröhlich; Rudolf Klein-Rogge; Fritz Rasp; Theoddor Loss e Erwin Biswanger. Roteiro: Thea Von Harbou. Música: Gottfried Hupperstz. Alemanha. 1 DVD (148 min), P & B. Distribuição Classic Line. Edição especial restaurada e remasterizada.

REGISTRO DOCUMENTAL NA ANIMAÇÃO *A BAILARINA*

CRUZ, Carla Lima Massolla Aragão da[1]

Resumo: Na história cinematográfica, o emprego de imagens e textos documentais constitui uma prática constante e diversificada na elaboração das narrativas, inclusive das animações. Para análise, neste artigo, escolhemos a animação *A Bailarina* (Ballerina, Eric Summer e Eric Warin, 2016), filme que se utiliza de práticas como a dança, as artes e a arquitetura, além do sentimento de conquista, liberdade e justiça que integraram o cenário de Paris, no final do século XIX. Foi com a inserção da representação das imagens históricas que a ambiência foi construída e, por outro lado, com a manifestação do teor documental que a animação garantiu o estímulo a uma sensação de pertencimento nos espectadores, que vai além das tradições do cinema, pois vincula a narrativa à valorização de uma voz subjetiva na representação do registro documental e da arte contemporânea.

Palavras-chave: Animação, Cinema, Registro Documental, Análise Fílmica, Bailarina.

Introdução

Este trabalho integra um projeto maior de doutorado, cujo objetivo é o de analisar a construção de sentidos nas animações cinematográficas contemporâneas. Na história cinematográfica, a inserção de imagens e textos documentais, constitui uma prática constante, e diversificada, na elaboração das narrativas, inclusive das animações, que por conta disto conquistam um público cada vez maior. De fato, o próprio início da história do cinema (século XIX) já contemplava a apresentação de sucessivas imagens fotográficas. E até hoje, o cinema não cessa de intensificar o emprego intertextual, no discurso oral ou imagístico, embora também desenvolva constantes processos de reciclagem[2].

Segundo a perspectiva do arqueólogo Cornelius Holtorf (2007), o público busca uma valorização cultural do passado porque exerce uma relação de interesse, curiosidade e fascínio, é uma forma de perceber na memória um pertencimento, tanto na identidade coletiva, quanto da identidade pessoal. É também, uma questão de contemplação do mistério do desconhecido e do constante não saber.

[11] Doutoranda em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi, carlamassolla@gmail.com

[2] [...] A reciclagem, ou reemprego *in se*, de um mesmo material, sobre o qual o cinema institui certas formas fixas e inaugura outras formas. (BRENES, CHODOROV, 2014, p2.).

> [...] a memória é acima de tudo, uma reconstrução continuamente atualizada do passado, mais do que uma reconstituição fiel do mesmo: a memória é de fato mais um enquadramento do que um conteúdo, um objetivo sempre alcançável, um conjunto de estratégias, um estar aqui, que vale menos pelo que é do que pelo que fazemos dele. (CANDAU, 2011, p. 9).

Os documentários contemporâneos revelam um teor diferenciado em relação aos títulos antigos, os documentaristas abriram novas possibilidades de articulação dos conteúdos e maior tolerância na inserção de narrativas e incorporação de outras frentes cinematográficas, demonstrando uma consonância com a abordagem de Candau (2011, p.9) acima referida, na qual afirma que o valor das estratégias na reconstrução do passado está na forma que são utilizadas.

Outra forma de revigorar a voz do passado está nas animações cinematográficas, ora pela representação de dados biográficos como no *Dossiê Rê Bordosa*[3](2008, Cesar Cabral), no qual a Rê Bordosa, uma personagem humorística fictícia, conta o processo de elaboração das suas próprias histórias em quadrinhos, criadas pelo cartunista Angeli. Ou com a elaboração de imagens que procuram reproduzir momentos históricos, como apresentadas em *Tiros em Clumbine* (2002, Michael Moore) e *Procurando Sugar man* (2012, Malik Bendjelloul).

Dentro destas novas possibilidades, as animações estão conquistando um espaço cada vez maior, principalmente quando se trata da representação de espaços incompossíveis ou metamorfoseantes, como afirma Furtado (2009, p.232).

> [...]Há um esvaziamento de todo regime de imagem com pretensões a totalizações, pois aqui o cinema se parte, se fragmenta. Suas operações são de pequenas escutas, apreensões particulares. É como se o modelo expositivo abrisse um campo para o cineasta, para o documentarista, de possibilidades de habitar espaços incompossíveis, vários possíveis metamorfoseantes, e, assim, outras escritas cinematográficas. (FURTADO, 2009, p 232)

Diante deste cenário, escolhemos a animação *A Bailarina* como foco da nossa análise, pois a narrativa reproduz imagens do século XIX em Londres e Paris, para retratar uma época em que o acervo fotográfico é extremamente limitado, todavia suficiente para inspirar a produção da ambiência e a caracterização dos aspectos culturais pertinentes à memória coletiva de um período de grande impacto social, a

---

[3] ANGELI, *Dossie Re Bordosa*. Disponível no site: https://www.youtube.com/watch?v=RmMIx8kmy7w. Acesso em 20 jul. 2017.

Belle Époque ("era bonita"), expressão nostálgica utilizada para expressar um tempo de otimismo, elegância e progresso (1871-1914), entre a Guerra Franco-Prussiana e a Primeira Guerra Mundial, caracterizado pela euforia e pela liberdade de expressão e do progresso tecnocientífico ocidental.

A produção da *A Bailarina* busca na apresentação do tempo e espaço a construção de uma ambiência que transcende à contextualização pura e simples, pois a animação sintetiza uma época que além de demonstrar grande semelhança com as imagens reais ou as ilustrações de pintores, incorpora os sentimentos de conquista, justiça e expressão artística e tecnológica que regiam as relações da época.

Figura 1 - Frame da animação *A Bailarina* , 2016 - Passeio em Paris.

Figura 2 - Exposição de Paris Champ de Mars e Torre
Eiffel, Paris, França, 1900. Disponível no site: http://fiveminutehistory.com/10-fascinating-facts-about-the-belle-epoque/. Acesso em 20 out. 2018.

Sob o olhar dos personagens Félicie, a menina órfã que sonha em se tornar bailarina e Victor o menino inventor, conhecemos a Paris da década de 1880, uma cidade em plena transformação urbana, cultural e social. Para viabilizar o acesso deles de Londres a Paris, Victor constrói um planador, que lhe permite voar junto com Félice sobre a cidade de Paris.

Figura 3 - Frame da animação *A Bailarina*, 2016 - Voo sobre Paris.

A ação de sobrevoar a cidade resgata dos acontecimentos históricos significativos da história, a de que foi nesta mesma época (1891) que o engenheiro Otto Lilienthalconstruí construiu o primeiro planador. Da mesma forma que voar sobre Paris retoma também o primeiro voo de Santos Dumont sobre a cidade em 1906.

Santos
: <
Dumo
nt>. Acesso em 10 out. 2018.

Figura 4 - Otto Lilienthal em voo (c. 1895). Disponível no site: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Otto_Lilienthal>. Acesso em 10 out. 2018.

Desse modo, Victor, personifica o progresso tecnológico no mundo moderno, relembrando à construção de memórias coletivas.

> O passado que as pessoas selecionam e que denominam seus se trata de uma questão de identidade – questão tão própria da modernidade – por meio da construção de memórias coletivas. (HISSA, 2015, p.42).

Embora, Serra (2012) defenda que ainda “[...]há uma visão restrita de documentário como modo de discurso objetivo sobre o real”, também explica que “[...] a animação esteve fortemente associada ao universo do imaginário desde os primórdios, além de possuir uma natureza não objetiva por sua evidente construção.” E ainda, refere que:

> [...] Esses fatores sublimaram o potencial da animação para tratar de aspectos do mundo real e, ao mesmo tempo, distanciaram-na do campo do documentário, ou, de forma mais abrangente, do campo dos discursos não ficcionais. (SERRA, 2011)

Rithy Panh[4], durante muitos anos procurou a imagem que faltava: uma fotografia tirada entre 1975 e 1979 pelos Khmers Vermelhos, quando lideravam o Camboja. A busca da imagem que provava o genocídio não foi localizada nos arquivos, mas para expressar o impacto daquele momento, ele representou a circunstância criando uma imagem, alternativa que só o cinema permite empreender. O mesmo recurso, de criar imagens que expressem determinados momentos históricos, foi utilizado na animação que é nosso objeto de estudo, *A Bailarina* (Ballerina, Eric Summer e Eric Warin, 2016), um filme de animação franco-canadiano dos gêneros aventura e comédia musical, realizado e escrito por Éric Summer, Éric Warin, Carol Noble e Laurent Zeito, lançado na França em dezembro de 2016 e no Brasil em janeiro de 2017.

A narrativa apresenta a jornada de Felicie e Victor, dois órfãos de um orfanato da Bretanha rural que fogem para Paris, com o objetivo de realizarem seus sonhos. Enquanto Victor ingressa na oficina de Gustave Eiffel[5], Félicie consegue uma vaga na escola de ballet da Grande Ópera de Paris. A conquista pessoal dos personagens alude as sensações de conquistas que permeavam os cidadãos que buscavam na cidade de Paris novas realizações.

> "[...] o século XIX, em sua segunda metade, apresentava uma conjuntura de aceleramento e ampliação do processo de industrialização, movidos pelas estratégias de expansão imperialista do capitalismo, projeto hegemônico centrado na Europa. Trazia os primeiros fenômenos de massa, a metropolização das cidades e com isto, as multidões e novas experiências e sensações. " (BARBUY, p.211)

Ambiência da Paris pelos os aspectos ilustrados na apresentação da estátua da Liberdade, que se apresenta quase pronta[6], e a demonstração do início da realização da Torre Eiffel, nos permite situar os acontecimentos a entre os anos de 1886/1887.

---

[4] FNAC Cultura, Tecnologia e Lazer. Disponível no site: https://www.fnac.pt/ia358568/Rithy-Panh. Acesso em 27/06/17.

[5] Alexandre Gustave Eiffel (nascido em Bönickhausen (1832-1923) foi um engenheiro civil francês e arquiteto. Ele é mais conhecido pela mundialmente famosa Torre Eiffel, construída para a Exposição Universal realizada na data do centenário da Revolução Francesa de 1889 em Paris e também pela sua contribuição na construção da Estátua da Liberdade em Nova York. Disponível no site: https://desenvolturasedesacatos.blogspot.com.br/2015/02/a-torre-eiffel-sua-historia.html. Acesso em 01/08/2017.

[6] "A Estátua da Liberdade é um dos símbolos mais famosos de Nova York. Ela simboliza liberdade política e democracia. Localizada no porto de Nova York, ela é vista como a entrada (não oficial) de Nova York e dá boas-vindas aos visitantes do mundo todo. Dada aos Estados Unidos como presente pelo povo da França em comemoração ao centenário da Revolução Americana, a Estátua da Liberdade abriu para o público em 1886". Disponível no site: http://www.visitenovayork.com.br/estatua-da-liberdade-em-nova-york/. Acesso em 27/07/17.

Diferente da protagonista do *Gamer"s Mind*[7]*:* Alice *Madness Returns,* que depois residir 11 anos em um orfanato em Londres, tem a proposta de conquistar o público pelas manifestações sombrias de sua insanidade, Félicie também sai depois de 11 anos de um orfanato de Londres, mas à procura da realização de seu sonho de seguir a carreira de bailarina.

Félicie é uma menina que busca a realização de seu sonho de bailarina diante das transformações do século XIX, no qual os traços culturais e a construção dos valores, que configuram a identidade e o perfil das pessoas, sofreram grande impacto, pois se apropriaram de mudanças sociais, culturais e políticas e passaram a refletir concepções multifacetadas da identidade, da noção de certo ou errado, ela sai da segurança do orfanato e se lança a um novo país, em busca da realização de seu desejo.

Conforme Stuart Hall menciona, em sua obra Identidade Cultural na Pós-modernidade, "A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia" (HALL, 1990, p. 13). Esta incerteza e incompletude humana abre campo para que o fantástico exista e se sustente. Todorov, em sua obra "Introdução à Literatura Fantástica", afirma que o que permite o fantástico existir é a vacilação, segundo ele "[...] Tanto a incredulidade total como a fé absoluta nos levariam fora do fantástico: o que lhe dá vida é a vacilação" (TODOROV, 2004, p.18).

Partindo desta concepção, as novas produções fogem às classificações tradicionais da teoria, pois intercalam ou misturam as noções do bem e do mal, como também à construção das identidades dos personagens. Não há perda da identidade, já que o sujeito mantém ainda sua essência interior, que é o "eu real", mas sim a atualização ou modificação dela, é um diálogo contínuo com os mundos culturais "exteriores" e com as identidades que esses mundos oferecem (HALL, 2003, p. 11). Podemos perceber que a partir do momento que as identidades sofrem, constantemente, a pressão do meio externo, dificilmente é possível conservar as identidades culturais internas intactas, e neste momento ocorre a desfragmentação das identidades, fazendo com que os comportamentos repreendidos tornem-se mais latentes, já que, conforme

[7] Alice Madness Returns é a obra prima da nova série Gamer's Mind, jogo psicológico com facetas sombrias e a proposta de diversão na insanidade. Disponível no site: http://steamtacao.com.br/series/gamers-mind-series/gamers-mind-1-alice-madness-returns-limite-da-loucura/. Acesso em 30/07/17.

Hall, é difícil "[...] impedir que elas se tornem enfraquecidas através do bombardeamento e da infiltração cultural" (HALL, 2003, p. 74).

A conquista não é só da Felicie, mas também do Victor na função de inventor, e da coletividade na comemoração ao centenário da Revolução Americana. De fato, a defesa do sentimento de conquista da liberdade, através da busca da realização dos sonhos, fica embutido em toda narrativa, não só pelo discurso e pela trilha sonora, mas também pelo destaque que é dado aos símbolos da conquista coletiva de autonomia, justiça, liberdade e expressão da arte.

Para demonstrar a ambiência de Paris, que teve forte impacto neste processo, a animação resgatou o momento de elaboração dos mais expressivos símbolos: a música, a dança, a arte e a arquitetura.

Podemos constatar nas Figuras 6 e 7 a verossimilhança das características da foto da Estátua da Liberdade com o frame da animação *A Bailarina*.

Figura 7 – Modelagem da Estátua da Liberdade no Estúdio Bartholdi - França

Ao observarmos as Figuras 8 e 9, notamos também a preocupação de expressar os detalhes históricos da Torre Eiffel[8], na sua fase de construção. Devido a época da construção a quantidade de fotos é bem restrita.

---

[8] Uma estrutura revolucionária para a época. Ainda hoje, é um dos principais símbolos de Paris e da França. A Torre levou dois anos para ser concluída e foi inaugurada pelo Príncipe de Gales que, posteriormente, tornou-se o Rei Eduardo VII do Reino Unido. Disponível no site: Disponível no site: http://www.imagick.com.br/?p=781. Acesso em 01/08/2017.

https://incubadoradeartistas.wordpress.com/category/novidades/. Acesso em 25/07/2017.

Figura 8 – Frame da animação *A Bailarina*, 2016 - Torre Eiffel.

Figura 9 – Torre Eiffel e a exposição universal de Paris.

Para enriquecer ainda mais o espetáculo arquitetônico, que marcou a França, no final do século XIX, a narrativa também destaca a Ópera Paris, sede da companhia de ballet e o *Palais Garnier,* inaugurado em 1875, cujos detalhes podemos observar nas Figuras 10 e 11.

Figura 10 – Fachada do Palácio Garnier (Peter Rivera/CC BY 2.0)

Figura 11 – Frame da animação *A Bailarina*, 2016 - Fachada do Palácio Garnier.

Já, os frames da animação, apresentados nas Figuras, 12, 13, 14 e 15, demonstram, ao serem comparadas com as fotos da sala de ballet da companhia Ópera Paris, a manutenção dos aspectos da estrutura interna e o cuidado na representação dos passos da dança[9].

[9] Para completar a produção, os bailarinos do Ópera Aurélie Dupont e Jérémie Bélingard ajudaram a montar as coreografias vistas no longa. Fonte: http://delas.ig.com.br/colunas/as-flavias/2017-01-24/bailarina-filme.html.

Figura 12 – Aula de ballet no Ópera Paris Fonte: https://eaudeforme.wordpress.com/2015/10/14/sport-les-bienfaits-de-la-danse-classique/

Figura 13 – Frame da animação *A Bailarina*, 2016 – Aula de ballet no Ópera Paris.

Figura 14 - Aula de ballet no Ópera Paris Fonte:https://eaudeforme.wordpress.com/2015/10/14/sport-les-bienfaits-de-la-danse-classique/

Figura 15 – Frame da animação *A Bailarina*, 2016 – Aula de ballet no Ópera Paris.

Durante a narrativa podemos constatar uma reciclagem nas imagens inseridas para composição dos planos gerais de ambientação ou das cenas de ação, de forma que o resultado, acidental por necessidade, "é uma estética do falso *raccord* entre a textura do filme e a textura do plano que ele acolhe" (BRENES, CHODOROV, 2014, p2.), é como uma "animação de montagem", uma bricolagem da cópia de representação do real e da ficção, que inclui o uso ilustrativo de imagens elaboradas a partir do acervo limitado de fotos da época. É um *found footage*, que se distingue das demais formas em pelo menos três aspectos: ele confere autonomia às imagens, privilegia a intervenção material sobre película e se adere a novos locais (criados para narrativa) e a novas formas de montagem.

Além do resgate das imagens, o nome do inventor, Gustave Eiffel, foi mantido e houve também uma preocupação em apresentar um bailarino soviético com o nome de Rudolf[10], remetendo a outro bailarino russo de sucesso. Para complementar a proposta

[10] Rudolf Khametovich Nureyev ou Rudolf Xämät uğlı Nuriev (Irkutsk, 17 de março de 1938 — Paris, 6 de janeiro de 1993) foi um bailarino soviético. Nasceu na Rússia Soviética, se transformando num dos mais celebrados bailarinos do século XX e o primeiro superstar homem do mundo da dança desde Vaslav Nijinsky. Disponível no site: https://www.melhoresfilmes.com.br/rudolf-nuryey Acesso em 31/07/2017

de sucesso da animação, a protagonista recebeu o nome de Félicie[11], que tem origem do latim feliz, enquanto seu colega Victor também têm o nome de origem latina que significa vitorioso.

A animação é construída a partir da técnica de resgate e colagem de momentos de grande significado histórico e a justaposição da arte, da arquitetura e da estética, mas também, de uma narrativa que ilustra nos gestos e ambiência uma constante atitude da busca pelo sucesso nas realizações dos sonhos.

A Bailarina, não se trata apenas de mais uma animação de ficção, pois ela promove reflexões sobre acontecimentos históricos, tanto na construção da identidade individual, quanto na identidade coletiva. É a libertação da Félicie e do Victor das restrições de um orfanato londrino, como também a comemoração da Revolução Francesa e da comemoração do povo americano, no centenário da revolução marcada pelo sucesso na batalha de Yorktown, na qual recebeu o apoio da França, Países Baixos e Espanha, momento em que derrotaram definitivamente os ingleses e alcançavam o reconhecimento da independência.

Como se não bastasse, a animação agrega ainda, a liberdade de expressão na dança, resgatando os passos e o nome do bailarino soviético Rudolf.

Embora a animação enfatize o sucesso da protagonista, a conquista de Victor, bem como a estética, da arte e o sentimento de transformação cultural recebem destaque. No entanto, foi a inserção da representação das imagens históricas que garantiu um teor documental na narrativa e possibilitou uma sensação de pertencimento nos espectadores, que vai além das tradições do cinema e vincula a narrativa a valorização de uma voz subjetiva na representação do registro documental e da arte contemporânea.

Referências Bibliográficas

BARBUY, Heloisa. **O Brasil vai a Paris em 1889**: um lugar na Exposição Universal. Anais do Museu Paulista, v.4, São Paulo: USP, v.4, l996.

BRENEZ, Nicole; CHODOROV, Pip. **Cartografia do *found footage***. In: **LAICA-USP**, v. 3, n. 5, 2014, p 2.

---

[11] https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/. Acesso em 01/08/17.

CANDAU, Joël**. Memória e identidade. Trad. Maria Letícia Ferreira.** São Paulo: Contexto, 2011.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

FURTADO, Beatriz. **O documentário como obra de arte**. In: FURTADO, Beatriz (Org.) Imagem contemporânea – cinema, TV, documentário... vol. I. São Paulo: Hedra, 2009, pp. 227-241.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 7ª.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HISSA, Sara de Barros Viana. **Algumas Reflexões sobre o documentário arqueológico**. Revista de Arqueologia Pública. Rev. Arqueologia Pública Campinas, SP v.9 n.3, p.42. Disponível no site: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rap/article/view/8642867.*Acesso em 02/08/2017.*

HOLTORF, Cornilius. **From Stonehenge to Las Vegas: Archaeology as popular culture**. Oxford: Altamira Press, 2007.

SERRA, Jennifer Jane. **O documentário animado**: quando a animação encontra o cinema do real. Rumores-UPS, ed. 10, ano 5, 2011. Disponível no site:http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/51262/55332. Acesso em 28/07/2017.

TODOROV, Tzvetan**. Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

TRANSGRESSÕES DIFERENCIAIS NO IMAGÉTICO ARQUETÍPICO EM "DUNE (1965)" DE FRANK HERBERT: ENTRE LITERATURA(S) E CINEMA(S).

BUSCH, Willian Perpétuo[1]

RESUMO: A Ficção Científica é um espaço de convergência entre diferentes mídias. Originada na literatura e nas revistas de circulação popular no começo do século XX, rapidamente o gênero transgrediu suas fronteiras, consolidando presença no imaginário ocidental através da confluência entre literatura, cinema e música. *Dune,* de Frank Herbert, publicado no formato de livro em 1965, marcou um ponto de inflexão, pois estava inserido dentro de um novo contexto editorial no qual o interesse científico estava deixando o campo das ciências mecânicas e passando para o social. Dentro da literatura, tornou-se a principal obra de Ficção Científica. Tal transição de temas foi acompanhada por outra, que começou em 1973 com a tentativa de Alejandro Jodorowsky em adaptar o texto de Herbert para as telas de cinema. O projeto não teve sucesso, mas transformou-se em documentário, em 2014. Em 1978, Dino de Laurentiis incumbiu David Lynch de dirigir uma nova adaptação. Apesar de a película ter ficado pronta, conflitos entre a produção e direção implicaram em uma série de problemas. Em 1988, uma segunda versão foi lançada e o nome de Lynch não aparece nos créditos. Em 1992, outra versão aparece com parte do que havia sido cortado, bem como cenas que tinham sido utilizadas em propagandas na televisão aberta. Uma versão estendida chegou ao público em 2006, contendo as versões anteriores bem como cenas da produção. Na Internet, em 2008 apareceu uma nova versão, editada por "spicediver", com o título de *Dune Redux*. No ano seguinte, esta ganhou sua versão final, recombinando as produções anteriores a partir da ordem de narração presente na literatura de Herbert. *Dune* também transitou para o formato serial com *Frank Herbert`s Dune* em 2000 e depois, em 2003, com *Frank Herbert's Children of Dune*. Diante de tamanha trajetória, que não esgotamos aqui, almejamos esboçar uma discussão sobre a capacidade da Ficção Científica, enquanto construção imagética arquetípica (Carl G. Jung) que possui uma mutabilidade diferencial intensiva (Deleuze), capaz de transitar entre diferentes mídias, produzindo transgressões (Iser), a partir de práticas de estranhamento cognitivo (Suvin).

PALAVRAS-CHAVE: *Dune; História da Ficção Científica; Imaginário;*

Dune[2], de Frank Herbert, publicado na forma de livro em 1965, marcou um ponto de inflexão pois estava inserido dentro de um contexto editorial de transição pautado por um trato científico que não estivesse centrado unicamente nas ciências mecânicas, mas que fosse sensível e fizesse uso de questões oriundas das ciências sociais[3]. O surgimento da Dianética, base da

---

[1]Mestre em Antropologia, Mestrando em História, Bacharel em Filosofia, Licenciado em Filosofia, Graduando em História Memória Imagem, UFPR, busch.wpb@gmail.com

[2]HERBERT, Frank, **Dune**, New York: Chilton Books, 1965.

[3]CAMPBELL, John W. Jr., Editorial - We Must Study Psi, **Astounding Science Fiction**, v. LXII, n. 5, p. 4–7; 159–162, 1959.

Cientologia, na *Astounding Science Fiction*[4] em 1950, corre em paralelo com a primeira seriação de *Dune,* na *Analog,* em 1963-4[5]. É também neste período que Usula K. Le Guin publica *The Left Hand of Darkness* (1969), Delany, com *Babel*-17 (1966) e Russ, com *The Female Man* (1975). Todos estes textos fazem parte da virada em direção ao social, além de trazerem problematizações sobre a sexualidade e demonstrarem como esta vinha sendo normatizada a partir de uma perspectiva heterossexual, como nos textos de Robert Heinlein.

Dune (1965), é dividido em três partes principais: Livro 1 – Duna; Livro II – Muad'Dib~; Livro III – O Profeta. Além destes há vários apêndices que oferecem um olhar mais detalhado sobre o universo ficcional: Apêndice 1 – A Ecologia de Duna; Apêndice 2 – A Religião de Duna; Apêndice 3 – Relatório sobre as Bene Gesserit; Apêndice 4 – Almanaque sobre as grandes Casas. Herbert incluiu também um dicionário com alguns dos termos principais, bem como notas e mapas que oferecem uma perspectiva cartográfica sobre o planeta.

A história foca-se em *Paul Mua'Dib*, a partir de sua chegada, com sua família, ao planeta de *Arrakis.* Passa pela morte de seu pai e sua fuga para o deserto. Local em que *Paul* desenvolve relações com um grupo nativo, que molda um processo de sacralidade[6] somado a um messianismo[7] que permite vingar a morte de seu pai e tomar o trono imperial.

Em vida, Herbert publicou a sequência, *Dune Messiah* (1969), que narra a queda de *Paul Mua'Dib* e os horrores da guerra que era cometida em seu nome. *Children of Dune* (1976) trata dos filhos de *Paul* e a ascensão de um deles, *Leto II.* Esta história tem continuidade em *God Emperor of Dune* (1981). Os efeitos do governo do Imperador ainda são sentidos nos volumes posteriores, tanto em *Heretics of Dune* (1984) quanto em *Chapterhouse: Dune* (1985). Após a morte de Frank Hebert, seu filho Brian e Kevin J. Anderson lançaram obras que narram sobre eventos anteriores e posteriores aos textos originais, como: *House Atreides* (1999), *House Harkonnen* (2000), *House Corino* (2001), *The Butlerian Jihad* (2002), *The Machine Crusade* (2003), *The Battle of Corrin* (2004), *Hunters of Dune* (2006), *Sandworms of Dune* (2007), *Paul of Dune* (2008), *The Winds of Dune* (2009), *Sisterhood of Dune* (2012), *Mentats of Dune* (2014), *Navigators of Dune* (2016).

Algumas tentativas tentaram levar *Dune* para o cinema na década de 1970, sendo a versão de Alejandro Jodorowsky uma das mais famosas. Seu projeto almejava um roteiro muito

---

[4]HUBBARD, L. Ron, Dianetics: The Evolutions of a Science, **Astounding Science Fiction**, v. 45, n. 3, p. 43–86, 1950.
[5]HERBERT, Frank, Dune World (Part 1 of 3), **Analog Science Fiction - Science Fact**, v. LXXII, n. 4, p. 17–48, 1963; HERBERT, Frank, Dune World (Part 2 of 3), **Analog Science Fiction - Science Fact**, v. LXXII, n. 5, p. 48–85, 1964; HERBERT, Frank, Dune World (Part 3 of 3), **Analog Science Fiction - Science Fact**, v. LXXII, n. 6, p. 40–71, 1964.
[6]DURKHEIM, Emile, **The Elementary Forms of Religious Life**, New York, London, Toronto, Sydney, Tokyo, Singapure: The Free Press, 1995.
[7]WEBER, Max, **The Vocation Lectures**, Indianopolis: Hackett Publishing Company, 2004.

longo, bem como gastos que não condiziam com o interesse da indústria cinematográfica pela Ficção Científica na época, o que fez com que a realização do filme fosse barrada.

Em 1978, David Lynch foi incumbido de dirigir uma nova adaptação, que passou por problemas semelhantes àqueles de Jodorowsky. Essa versão ficou pronta em 1984 e implicou em conflitos entre o diretor e a equipe de edição, que havia removido várias cenas, bem como feito alguns cortes sem a autorização de Lynch – versão esta que foi lançada sem seu nome. Em 2006 foi lançada uma versão estendida com várias destas cenas e com o nome do diretor. Em 2000 houve uma nova adaptação, agora no formato de minissérie (dividida em três partes), lançada pela SyFy, com direção de John Harrison. A sequência da história foi exibida em 2003, agora sob o comando de Greg Yaitanes.

Em 2008, sob o nickname de “spicediver” foi editada uma nova versão de *Dune*, seguida por uma segunda versão, de 2009, e uma terceira – e final –, em 2012. O editor coletou grande parte do material que havia sido dirigido por Lynch, inclusive cenas cortadas da edição estendida, bem como outras que haviam sido usadas para comercias e as reorganizou a partir do livro de Herbert, inserindo uma divisão entre capítulos.

As adaptações de *Dune* não ficam apenas nisso. A obra também foi lançada na forma de HQ em 1985 pela *Marvel*, e transformou-se em jogos como *Avalon Hill's Dune,* de 1979 e *Parker Brothers' Dune,* de 1984. Da década de 1990 até o começo dos anos 2000, nada menos que seis jogos computadorizados foram lançados: *Dune* (1992); *Dune II* (1992); *Dune Card Game* (1997); *Dune 2000* (1998); *Emperor: Battle for Dune* (2001) e *Frank Herbert's Dune* (2001). Bem como *mods* para jogos como *Stellaris*[8] (2016) e *Sid Meier's Civilization: Beyond Earth*[9] (2014), para citar alguns poucos.

Definições implicam em limites, sejam eles analíticos ou práticos. A Ficção Científica, como qualquer outro conceito, recusa-se a permanecer com uma única definição. Isso é, o problema de uma definição da Ficção Científica está amarrado a concepções da história da literatura e do cinema (para ficar apenas nestes dois). Assim, “le concept est le contour, la configuration, la constellation d'un événement à venir[10]”.

Adam Roberts (2016) argumentou que a Ficção Científica pode ser definida como uma ficção tecnológica, no sentido de que é uma literatura que aciona, mobiliza e interage com os discursos científicos de uma determinada época. A Ficção Científica deve ser uma “disorderly

---

[8] *Dune: The Spice Wars* (2017), disponível em: https://steamcommunity.com/sharedfiles/filedetails/?id=912889330

[9] *Dune – The Spice Wars* (2014), disponível em: https://steamcommunity.com/sharedfiles/filedetails/?id=363357917

[10] DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, **Qu'est-ce que la philosphie?**, Paris: Les Éditions de Minuit, 1991, p. 36.

technology-fiction[11]". Roberts aponta que a principal cisão dentro do gênero está em dois tipos de produções literárias que tomam para si maneiras diferentes de se relacionar com a tecnologia. Assim, em Jules Verne há um representante do ponto de vista católico sobre o mundo, enquanto H.G. Wells indica um olhar protestante[12].

O principal problema na interpretação de Roberts[13] está na maneira como a literatura do período medieval é excluída. Esta visão reifica uma posição sobre a Idade Média que já foi amplamente questionada por diversos historiadores, sendo Jacques Le Goff[14] um dos principais expoentes. Entendemos que tratou-se de um período marcado por amplas produções sobre a Cavalaria, principalmente sob o enquadramento da temática do Rei Arthur, bem como trabalhos sobre o Santo Graal. Ambos vão convergir e ser sintetizados[15] na obra de Sir Thomas Malory, *Le Mort'Darthur* (1485). No caso de Malory, já foi percebido como se contém uma crítica social ao ideal da cavalaria[16], bem como seus limites em relação à religião e à relação entre um e outro.

Buscando uma outra definição em torno da origem da Ficção Científica, Brian Aldiss, em 1973[17], e depois em uma nova edição com David Wingrove, em 1986[18], postulou que Mary Shelley, a partir de *Frankenstein ou o Prometeu Moderno* (1818) era responsável por tal criação. Nesta obra estaria presente o confronto entre o indivíduo e a sociedade, problematizando que o conhecimento por si não garante a felicidade[19]. Para Aiji Ozolins (1975), deve-se considerar que *Frankenstein* produz um olhar duplicado sobre a ciência de sua época: de um lado há uma crítica sobre os excessos do conhecimento e de outro uma perspectiva mecanicista e materialista sobre o mundo[20]. Outro aspecto que nos interessa da obra de Shelley é sua capacidade de transitar para diferentes mídias após sua publicação original, alcançado o teatro e depois o cinema.

O antropólogo Leon Stover (1972) avançou a hipótese de que a origem da Ficção Científica estava nas revistas de Hugo Gernsback, que começavam a circular na segunda metade

---

[11]ROBERTS, Adam, **The History of Science Fiction**, Second Edition. New York: Palgrave Macmillan, 2016, p. 19.
[12]*Ibid*., p. 20.
[13]ROBERTS, **The History of Science Fiction**.
[14]LE GOFF, Jacques, **Uma longa Idade Média**, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
[15]MEALE, Carol M., "The Hoole Book": Editing and Creating of Meaning in Malory's Text, *in*: ARCHIBALD, Elizabeth; EDWARDS, A. S. G. (Orgs.), **A Companion to Malory**, Cambridge: D. S. Brewer, 1996, p. 3–18.
[16]HODGES, Kenneth, **Forging Chilvaric Communities in Malory's Le Morte Darthur**, New York: Palgrave Macmillan, 2005; BARBER, Richard, Chivalry and the Morte Darthur, *in*: ARCHIBALD, Elizabeth; EDWARDS, A. S. G. (Orgs.), **A Companion to Malory**, Cambridge: D. S. Brewer, 1996, p. 19–36.
[17]ALDISS, Brian W., **Billion Year Spree - The True History of Science Fiction**, New York: Doubleday & Company, 1973.
[18]ALDISS, Brian; WINGROVE, David, **Trillion Year Spree: The History of Science Fiction**, London: Paladin Grafton Books, 1988.
[19]*Ibid*., p. 64.
[20]OZOLINS, Aija, Dreams and Doctrines: Dual Strands in "Frankenstein", **Science Fiction Studies**, v. 2, n. 2, p. 103–112, 1975, p. 100.

da década de 1920[21]. Próximo da hipótese de Stover, Mike Ashley reconstruiu a trajetória das revistas do começo até o fim do século XX[22]. No argumento de ambos é perceptível como a Ficção Científica foi construída em relação aos interesses de um grupo dentro de uma época (classe média norte-americana com experiências de guerra), mas em 1960 e 1970 isso mudou. Com o surgimento de novos autores, como Ursula K. Le Guin, Joanna Russ e Samuel R. Delany, veio um novo conjunto de interesses para o gênero e, com isso, seu público se expandiu. A decadência das revistas correu em paralelo com a ascensão dos livros da capa mole, chamados de "paperback". Além disso, após 1977 com o sucesso estrondoso de *Star Wars,* de George Lucas, a Ficção Científica não estava mais confinada e restrita a um conjunto de leitores e autores. Para Andrew Butler, foi uma movimentação "beyond the primary texts of films, televison shows and books, into commodities in the home"[23].

Darko Suvin (1979), principal referência do campo dos estudos sobre Ficção Científica, argumentou que o eixo básico no qual o gênero opera tem duas polaridades: a *extrapolação* e a *analogia*[24]. A extrapolação pode ser pensada como um ato no qual o autor faz uso do conjunto de conhecimentos científicos da sua época, sociais e/ou técnicos, e os leva até seu limite. Há diversas possibilidades de se pensar o uso da extrapolação em *Dune*. Talvez um dos mais nítidos sejam as dificuldades experimentadas para que uma civilização seja integralmente constituída em um planeta hostil, no qual é necessário um cálculo constante para regular os usos da água e garantir a sobrevivência do grupo. São reflexões de cunho ecológico que começavam a ganhar força no período e que dialogam com a ficção[25].

Já a modalidade da analogia tem uma forma diferente de operar, pensando para além dos limites da extrapolação. O núcleo de operação da analogia é chamado por Suvin de estranhamento cognitivo[26]. Trata-se da construção de algo dentro do texto que o leitor consiga reconhecer, mas, ao mesmo tempo, produzir uma dissonância e o reconhecimento inicial se desfazer. Em *Dune*, esse estranhamento cognitivo ganha sua principal forma na *especiaria*, a substância que é a base de toda a economia da galáxia e que permite aos humanos adquirirem

[21]STOVER, Leon E., **La Science-Fiction Américaine: Essai d'anthropologie culturelle**, Paris: Aubier Montaigne, 1972.
[22]ASHLEY, Mike, **The Time Machines: The Story of the Science-Fiction Pulp Magazines from the beginning to 1950.**, Cambridge: Liverpool University Press, 2000; ASHLEY, Mike, **Transformations: The Story of the Science-Fiction Magazines from 1950 to 1970.**, Cambridge: Liverpool University Press, 2005; ASHLEY, Mike, **Gateways to Forever: The Story of Science-Fiction Magazines from 1970 to 1980.**, Cambridge: Liverpool University Press, 2007.
[23]BUTLER, Andrew M., **Solar Flares: Science Fiction in the 1970s**, Liverpool: Liverpool University Press, 2012, p. 191.
[24]SUVIN, Darko, **Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre**, New Haven & London: Yale University Press, 1979.
[25]STABLEFORD, Brian, Science Fiction and Ecology, *in*: SEED, David (Org.), **A Companion to Science Fiction**, Oxford: Blackwell Publishing, 2005, p. 127–141.
[26]SUVIN, **Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre**.

capacidades extrassensoriais. Há uma analogia sendo feita com o petróleo, bem como com as drogas alucinógenas em voga na década de 1960, mas, para além disso, Herbert demonstra como essa substância produz impactos sobre o que nós entendemos por humanidade.

Essas propostas de origem da Ficção Científica refletem concepções sobre o seu conteúdo e sua qualidade. Considerando tais debates, entendemos que é necessário estabelecer uma visão sobre a Ficção Científica que não a restrinja enquanto literatura ou cinema, mas algo múltiplo. Uma definição performativa, inspirada em Bruno Latour (2005), como: "the rule is performance and what has to be explained, the troubling exceptions, are any tipe of stability over the long term and on a larger scale"[27].

Deste modo, o que queremos aqui é pensar em performances conceituais da Ficção Científica enquanto espaços de convergência entre mídias. Considerando que sua origem tenha sido na literatura, entendemos que as fronteiras logo foram rompidas. Com isso permitiu-se a consolidação de uma múltipla presença no imaginário ocidental: literatura, cinema, séries, músicas, produtos culturais, etc.

As construções de *Dune* que mencionamos acima podem ser pensadas como imagens simbólicas. Para Carl G. Jung[28], os símbolos são construídos a partir dos arquétipos que operam na psique e se assemelham com a coisa-em-si kantiana. Isso é, a humanidade não faz um acesso direto aos arquétipos, mas precisa de uma mediação: as imagens arquetípicas que organizam e reorganizam os elementos simbólicos da cultura.

Neste viés, o livro escrito por Frank Herbert e publicado em 1965[29] já está estruturado em um conjunto de imagens arquetípicas que não remetem apenas à Ficção Científica, mas à própria literatura, religião e mitologia. São estes elementos que organizam e colocam o texto em funcionamento. Mas as imagens arquetípicas também se nutrem das experiências históricas locais, como a emergência das preocupações com questões ecológicas, o uso de substâncias para a expansão da consciência, a relação entre homem e máquina, etc.

Wolfgang Iser (1996) argumentou que a literatura é a articulação entre o fictício e o imaginário, de modo que o primeiro "se determina a partir de suas aplicações", enquanto o segundo "se expõe ao poder de discursos cognitivos, que pretendem determinar o que ele deve ser"[30]. Com isso, não há uma intencionalidade dada de antemão no texto, que se transforma em objeto que circula entre os leitores. Contrabandeando a proposta de Iser para *Dune*, as produções

---

[27]LATOUR, Bruno, **Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory**, Oxford: Oxford University Press, 2005, p. 35.
[28]JUNG, Carl Gustav, **Símbolos da Transformação**, Rio de Janeiro: Vozes, 1973.
[29]HERBERT, **Dune**.
[30]ISER, Wolfgang, **O Fictício e o Imaginário - Perspectivas de uma Antropologia Literária**, Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996, p. 12.

feitas por *spicediver* demonstram que o leitor/espectador é capaz de reagir ao texto/filme e produzir novas organizações e visões sobre que não estão inscritas apenas na mera opinião oral, mas se materializam e passam a circular entre outros leitores/espectadores.

O processo de transição entre mídias está menos interessado na produção de uma cópia e mais interessado em uma adaptação que é impulsionada e também limitada pelos recursos que a mídia receptora oferece. Há um conjunto de símbolos condensados em imagens arquetípicas que são lançadas pela mídia emissora e que podem se encaixar (ou não) em outras mídias. As adaptações para os cinemas precisam ser contextualizadas nos termos do lugar da Ficção Científica em sua época de produção.

Retornando para Jung, reafirmamos que o papel das imagens arquetípicas produzidas em 1965 continuam coladas nas películas, mas há elementos que estão além de um controle editorial ou autoral. Isto porque a relação com imagens arquetípicas pensada enquanto um processo de transgressão entre fictício e imaginário incube em uma nova forma de experiência com a Ficção Científica, que não é meramente passiva e receptora, mas ativa e criadora.

Apesar de Suvin sugerir que a polarização entre extrapolação e analogia seja a base para a análise literária da Ficção Científica, podemos adaptar e expandir isso para outras mídias. Isto é, o estranhamento cognitivo não é algo que se produz apenas dentro de um texto, mas também sobre ele, a partir do próprio ato de adaptação e de produção de novas imagens arquetípicas e símbolos.

Relembramos que para Gilles Deleuze, a Ficção Científica assume uma posição epistemológica ambígua: “On n’écrit qu’à la pointe de son savoir, à celle pointe extrême qui sépare notre savoir et notre ignorance, el qui fail passer l’un dans l’autre[31]”. Neste limite onde não se sabe, em um espaço outro, em vias de individuação.

Por fim, entendemos que a Ficção Científica pode enriquecer suas definições na medida em que não esteja restrita a apenas um tipo de mídia. As considerações sobre uma obra como *Dune* (1965) são enriquecidas quando pensamos no texto, mas também em seus diferentes contextos e adaptações. Por outro lado, isso nos permite recusar uma visão da adaptação como algo menor ou inferior ao original. A transição entre mídias é um ato de individuação, de produção de uma diferença que oferece um conjunto de novas interpretações sobre o objeto original. Um estranhamento cognitivo das imagens arquetípicas, tanto para dentro do texto quanto para fora dele.

---

[31]DELEUZE, Gilles, **Différence et Répétition**, Paris: Presses Universitaires de France, 1968, p. 04.

Referências

ALDISS, Brian W. **Billion Year Spree - The True History of Science Fiction**. New York: Doubleday & Company, 1973.
ALDISS, Brian; WINGROVE, David. **Trillion Year Spree: The History of Science Fiction**. London: Paladin Grafton Books, 1988.
ASHLEY, Mike. **Gateways to Forever: The Story of Science-Fiction Magazines from 1970 to 1980.** Cambridge: Liverpool University Press, 2007.
ASHLEY, Mike. **The Time Machines: The Story of the Science-Fiction Pulp Magazines from the beginning to 1950.** Cambridge: Liverpool University Press, 2000.
ASHLEY, Mike. **Transformations: The Story of the Science-Fiction Magazines from 1950 to 1970.** Cambridge: Liverpool University Press, 2005.
BARBER, Richard. Chivalry and the Morte Darthur. *In*: ARCHIBALD, Elizabeth; EDWARDS, A. S. G. (Orgs.). **A Companion to Malory**. Cambridge: D. S. Brewer, 1996, p. 19–36.
BUTLER, Andrew M. **Solar Flares: Science Fiction in the 1970s**. Liverpool: Liverpool University Press, 2012.
CAMPBELL, John W. Jr. Editorial - We Must Study Psi. **Astounding Science Fiction**, v. LXII, n. 5, p. 4–7; 159–162, 1959.
DELEUZE, Gilles. **Différence et Répétition**. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.
DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Qu'est-ce que la philosophie?** Paris: Les Éditions de Minuit, 1991.
DURKHEIM, Emile. **The Elementary Forms of Religious Life**. New York, London, Toronto, Sydney, Tokyo, Singapure: The Free Press, 1995.
HERBERT, Frank. **Dune**. New York: Chilton Books, 1965.
HERBERT, Frank. Dune World (Part 1 of 3). **Analog Science Fiction - Science Fact**, v. LXXII, n. 4, p. 17–48, 1963.
HERBERT, Frank. Dune World (Part 2 of 3). **Analog Science Fiction - Science Fact**, v. LXXII, n. 5, p. 48–85, 1964.
HERBERT, Frank. Dune World (Part 3 of 3). **Analog Science Fiction - Science Fact**, v. LXXII, n. 6, p. 40–71, 1964.
HODGES, Kenneth. **Forging Chilvaric Communities in Malory's Le Morte Darthur**. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
HUBBARD, L. Ron. Dianetics: The Evolutions of a Science. **Astounding Science Fiction**, v. 45, n. 3, p. 43–86, 1950.
ISER, Wolfgang. **O Fictício e o Imaginário - Perspectivas de uma Antropologia Literária**. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.
JUNG, Carl Gustav. **Símbolos da Transformação**. Trad. Eva Stern. Rio de Janeiro: Vozes, 1973.
LATOUR, Bruno. **Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory**. Oxford: Oxford University Press, 2005.
LE GOFF, Jacques. **Uma longa Idade Média**. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
MEALE, Carol M. "The Hoole Book": Editing and Creating of Meaning in Malory's Text. *In*: ARCHIBALD, Elizabeth; EDWARDS, A. S. G. (Orgs.). **A Companion to Malory**. Cambridge: D. S. Brewer, 1996, p. 3–18.
OZOLINS, Aija. Dreams and Doctrines: Dual Strands in "Frankenstein". **Science Fiction Studies**, v. 2, n. 2, p. 103–112, 1975.
ROBERTS, Adam. **The History of Science Fiction**. Second Edition. New York: Palgrave Macmillan, 2016.
STABLEFORD, Brian. Science Fiction and Ecology. *In*: SEED, David (Org.). **A Companion to Science Fiction**. Oxford: Blackwell Publishing, 2005, p. 127–141.

STOVER, Leon E. **La Science-Fiction Américaine: Essai d'anthropologie culturelle**. Paris: Aubier Montaigne, 1972.
SUVIN, Darko. **Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre**. New Haven & London: Yale University Press, 1979.
WEBER, Max. **The Vocation Lectures**. Trad. Rodney Livingstone. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 2004.

MORRENDO DE RIR: O USO DE ELEMENTOS DO TERROR NA COMÉDIA E A SUBVERSÃO DO GÊNERO EM TODO MUNDO QUASE MORTO, DE EDGAR WRIGHT

ALVES, Robinson Samulak[1]

RESUMO: O presente trabalho se propõe a analisar como a comédia consegue se beneficiar de elementos tradicionais do cinema de terror na construção do humor. Para tanto, a análise se apoiará no filme Todo Mundo Quase Morto (2004), dirigido pelo britânico Edgar Wright. A escolha foi feita considerando a tradição inglesa em trabalhar a comédia a partir de outros gêneros, como é possível perceber no cinema do diretor Mel Brooks ou no grupo de humor Monty Python. Outro fator levado em consideração foi a escolha de Edgar Wright em referenciar um dos maiores diretores do cinema de terror, George Romero. A análise busca aproximações entre a trilogia dos mortos de Romero tanto narrativas quanto nas críticas sociais. Além disso será analisado como uma mesma temática pode ser revisitada por mais de um gênero.

PALAVRAS-CHAVE: Terror, Comédia, Zumbis, Edgar Wright, George Romero

INTRODUÇÃO

A publicação de *Frankenstein ou o Prometeu Moderno* (1818) marca um momento significativo para o gênero narrativo. A história criada por Mary Shelley surge num período de forte influência do horror gótico na literatura. A própria concepção da história vem de um encontro de amigos, onde também surgem as bases do que viria a se tornar o *Drácula* de Bram Stocker ano mais tarde.

Mas, mesmo estando envolto numa ambientação essencialmente gótica, o livro estabelece uma nova possibilidade narrativa. Marry Shelley teve, desde a infância, a oportunidade de conviver com intelectuais. Filha de um famoso escritor com uma das precursoras do movimento feminista, ela conviveu por vários anos com pessoas que estavam produzindo conteúdo científico.

É neste contexto que seu livro mais famoso ganha vida. Misturando elementos do sobrenatural com possibilidades científicas, a escritora dava os primeiros passos do que viria, anos mais tarde, ser conhecido como ficção científica. Se há discussões na academia quanto a quem inaugura o gênero, do ponto de vista histórico, *Frankenstein* pode ser considerada a primeira obra a dialogar com o que seria parte essencial do sci-fi, como é descrito no prefácio à edição de 1818.

---

[1] Graduando em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal do Paraná. rsamulakalves@gmail.com

> O evento em que está baseada esta ficção foi suposto pelo dr. Darwin e por alguns autores de fisiologia da Alemanha como uma ocorrência não de toda impossível. Não devo julgar, segundo grau mais remoto de grave convicção, tal imaginação; contudo, ao admiti-la como base de uma obra de fantasia, não me considero mera narradora de uma série de terrores sobrenaturais. (SHELLEY, 2017, p.22)[2]

Isso nos oferece, ao menos, dois séculos de histórias que são construídas a partir da ótica de mais de um gênero narrativo. E, como pode ser observado em *Frankenstein*, tal escolha oferece novas possibilidades ao formato tradicional de se manter fiel a um determinado gênero. Em qualquer narrativa artística, o gênero oferece os recursos, cabendo ao artista escolher como utilizá-los.

O cinema, por exemplo, se beneficia do hibridismo narrativo quase que desde sua origem. Georges Méliès, em diversas obras, nos contemplou com curiosas misturas. Tivemos aventura e fantasia em *O Reino das Fadas* (1903), fantasia e ficção científica em *A Conquista do polo* (1912) ou comédia e terror *Uma Noite Terrível* (1896), para citar alguns filmes apenas. Num tempo em que o cinema era pautado por inúmeras limitações técnicas, o uso de elementos de mais de um gênero foi um importante fator que fez com que alguns filmes se destacassem.

Desde então, não faltaram exemplos de diretores que decidiram se enveredar por mais de um gênero na construção de uma obra mais sólida. *Alien, o Oitavo Passageiro* (1979), dirigido por Ridley Scott, é certamente um dos mais relevantes títulos nesse sentido. Essencialmente concebido como uma ficção científica, o filme levou o terror para o espaço como nunca antes fora feito.

Outro caso que merece destaque é a filmografia do diretor britânico Mel Brooks. Conhecido por seus filmes de comédia, boa parte deles é construído sobre a cartilha de algum outro gênero narrativo, como a aventura *A Louca! Louca História de Robin Hood* (1993), ficção científica *S.O.S.: Tem um Louco Solto no Espaço* (1987), western *Banzé no Oeste* (1974) e terror *Drácula, Morto mas Feliz* (1995).

O caso de Mel Brooks é particularmente curioso, uma vez que a comédia é um gênero essencialmente popular, enquanto terror ou a ficção científica costumam atender um público mais específico. Construir uma narrativa popular a partir de uma série de convenções feitas para atender um determinado nicho demonstra como a mistura de elementos podem

---

[2] Não há um consenso sobre o autor do prefácio à edição de 1818. Algumas fontes apontam para Percy Bisshe Shelley, marido de Mary e também escritor.

favorecer uma obra, resultando em filmes que consegue se sustentar além de sua própria cartilha.

O PODER DO GÊNERO

Antes de discorrer sobre a importância do gênero para uma obra, é necessário estabelecer o que exatamente ele é. Existem diversos conceitos para explicar essas formas narrativas, sendo a de Nogueira, uma das que melhor se aplica ao presente estudo.

> Um género será uma categoria classificativa que permite estabelecer relações de semelhança ou identidade entre as diversas obras. Desse modo, será possível, seguindo o raciocínio genérico, encontrar a génese comum de um conjunto de obras, procurando nelas os sinais de uma partilha morfológica e ontológica – assim, através da ínfima comunhão de determinadas características por parte de um conjunto de obras, poderemos sempre proceder a genealogia mais remota das mesmas, o que haverá de permitir compreender melhor o seu processo criativo e efectuar a arqueologia das ideias fundamentais que veiculam ou das situações que retratam (NOGUEIRA, 2010, p. 3-4).

Assim é possível perceber que o gênero assume fundamental papel na construção de um vínculo entre público e filme, uma vez que, quando a obra é construída sobre uma série de critérios específicos, o resultado pode ser um filme de comédia, ação, terror ou qualquer outra classificação. Apenas isso já diz ao público o que esperar do filme (riso, adrenalina e terror, respectivamente) e estabelecer uma relação prévia.

É a partir desta construção que se formam também nichos que relativizam o conceito de popular. Afinal, um filme de John Carpenter pode ser popular dentro do público específico que o filme pretende atingir, mesmo não lotando salas de cinema como algo mais genérico ou com uma assinatura mais pessoal do diretor. Isso não torna este ou aquele superior ou inferior tecnicamente. Mas, quando apoiado em gêneros que dialogam com nichos, a popularidade do filme deve ser olhada diretamente no público específico que ele atinge.

Carpenter, aliás, trabalhou em diversas situações com hibridismo narrativo. Em especial, com filmes que eram concebidos a partir da ótica da ficção científica e do terror, tendo sido influenciado pelo próprio *Alien, o Oitavo Passageiro*, mas sempre atribuindo características próprias.

Para entender como o uso do gênero pode se beneficiar deste hibridismo, inclusive criando uma nova concepção dentro da própria narrativa cinematográfica, é necessário observar para as especificidades de cada estilo. Pensando em *Todo Mundo Quase*

Morto (2004), inicialmente deve ser buscado um conceito para a comédia, gênero essencial do filme. Nogueira define da seguinte maneira:

> A Comédia procura suscitar necessariamente o riso, nas suas diversas manifestações (indo da gargalhada estridente e compulsiva ao sorriso mais cúmplice e recatado). Trata-se, por isso, da forma exemplar do hedonismo cinematográfico. Como referimos antes, a comédia tende a fazer ressaltar as fragilidades do ser humano: o vício, a negligência, a pompa, a presunção ou a insensatez, por exemplo. Daí, talvez, que seja um género frequentemente depreciado, quem sabe pela sua carência de seriedade, capaz de descobrir em qualquer tema ou personagens o pretexto para o riso e o escárnio. (NOGUEIRA, 2010, p. 20)

A colocação de Nogueira sobre a depreciação da comédia é algo que não pode ser ignorado, inclusive quando se analisa um filme de gênero híbrido. Isso porque não é possível partir do pressuposto de que um filme seja tecnicamente inferior devido às escolha narrativas do diretor ou do roteirista. Ao contrário, não faltam exemplos de comédias inteligentes e bem estruturadas, que se alimentam dos mais diversos clichês para provocar o riso, como Charles Chaplin ou o grupo de comédia Monty Python já demonstraram ao longo de décadas.

Mas quanto ao conceito essencial da comédia, a busca pelo riso do público pode ser atingida de diversas formas. Do humor físico, quando o ator se utiliza da expressão corporal exagerada para atingir o objetivo final (nesse quesito Jerry Lewis deixou um legado fundamental) à comédia satírica, que se sustenta na desconstrução de conceitos bem estabelecidos. Provocar o riso é algo que a comédia consegue fazer de diversas formas.

Para entender como o terror é utilizado para atingir este propósito, é preciso também buscar por um conceito que delimite o que faz parte desta escolha narrativa. Nogueira diz que

> Acerca do filme de terror podemos começar por referir que o seu apelo e o seu fascínio para o espectador, provêm, ironicamente, da incomodidade e do desconforto que provoca neste. É como se o espectador encontrasse o seu prazer precisamente no próprio sofrimento. (...) No filme de terror, o espectador experimenta o sofrimento de forma delegada, comungando das dificuldades das personagens, mas escusando-se, necessariamente, aos seus padecimentos. Se o filme de terror procura sempre provocar alguma espécie de efeito emocional nefasto no espectador, a tipologia desses efeitos pode ser bastante diversa: o medo, o terror, a repulsa, o choque, o horror, a abjecção. (NOGUEIRA, 2010, p. 36)

Diferente do que a comédia oferece, o terror se concentra em causar um incômodo muito específico no público. A partir deste incômodo é que advém o prazer pela obra. Apenas isso já torna o público do terror muito mais seleto do que o da comédia, que se

assume de forma mais universal. Enquanto uma parte significativa dos fãs de terror podem ter interesse pela comédia, o contrário não se mostra verdadeiro.

A partir disso, quando um diretor se propõe contar uma história que visa o riso, mas decida construí-la com elementos do terror, ele precisa demonstrar conhecimento de todo o espectro de possibilidades narrativas e trabalhar de forma integrada para que uma proposta não ofusque a outra. É preciso que haja mais do que uma simples piada ou um alívio cômico para que um filme seja uma comédia. Da mesma forma, é necessário algo além de um pequeno susto para que ele seja classificado como terror.

É a partir deste princípio que o filme *Todo Mundo Quase Morto* é construído. Com diversos elementos, pertencentes a ambos os gêneros, que provocam, de alguma forma, seus efeitos, que o diretor Edgar Wright vai fazer o público rir daquilo que deveria causar medo.

MORRENDO DE RIR

Como o presente trabalho propõe um olhar ao terror como motivador do riso, elementos tradicionalmente da comédia não serão contemplados aqui. Assim, cenas que causam riso a partir da montagem, trilha sonora, piadas e afins, não constituem uma subversão, sendo algo esperado num bom filme de comédia. Ao contrário, em cenas que envolvem tensão e medo, não se espera que possa provocar o riso de alguma forma. Mas é o que Edgar Wright utiliza para causar esse efeito.

A trama de *Todo Mundo Quase Morto* acompanha Shaun, um homem que decide resolver sua vida complicada ao reconquistar sua ex-namorada e melhorar seu relacionamento com sua mãe. Enquanto isso acontece, os moradores da cidade começam a adoecer a atacam as demais pessoas, contaminando-as o que faz com que elas passam a agir da mesma forma, como “zumbis”[3].

Edgar Wright presta aqui uma homenagem à trilogia dos mortos de George Romero. Os filmes, *A Noite dos Mortos-Vivos* (1968), *Despertar dos Mortos* (1978) e *Dia dos Mortos* (1985) são filmes que narram os terrores de uma vida pós apocalíptica, quando a maioria dos seres humanos tornam-se mortos vivos. Além do trocadilho no título original[4], existem diversas rimas visuais no filme de Edgar Wright que o aproximam dos filmes de

[3] No filme de Romero, os mortos vivos não são chamados de zumbis. Fazendo uma referência a isto, Shaun evita chamar as pessoas que adoeceram de zumbis.

[4] O segundo filme da trilogia de George Romero tem como título original *Dawn of the Dead*, enquanto que a do Edgar Wright se chama *Shaun of the Dead.*

Romero, porém, enquanto este oferecia ao público uma experiência de terror, aquele irá caminhar pela comédia.

Para estabelecer as conexões e verificar como a comédia foi beneficiada com o terror, o filme foi dividido em cinco momentos. O primeiro do início do filme até o momento em que Shaun termina com a sua namorada. O segundo logo após o término, até o momento que o protagonista toma conhecimento da situação. No terceiro momento acompanhamos o plano para lidar com a situação até o confinamento no bar. O quarto mostra a invasão dos zumbis e a luta deles contra os sobreviventes. E, por fim, o quinto que mostra a solução do problema e as consequências causadas.

Tanto o primeiro quanto o quinto momento, tem função de iniciar e concluir a história, não sendo contemplados diretamente pelos elementos de terror[5]. Por esse motivo não foram analisados neste trabalho. Quanto aos demais, cada um deles dialoga diretamente com um dos filmes da trilogia dos mortos, havendo, em alguns casos, mais de uma correspondência nos filmes de Romero.

No segundo momento, antes de tomar conhecimento do problema, Shaun caminha pela cidade até um mercado e logo em seguida retorna para sua casa. Durante o trajeto, alguns "zumbis" caminham pela rua, porém o protagonista não percebe o perigo (Figura 1). Em determinado momento chega a confundir um deles com um morador de rua. Já em *A Noite dos Mortos-Vivos*, logo no início, duas personagens estão num cemitério. Alguns mortos-vivos caminham ao fundo, mas a ameaça é ignorada. Uma das personagens chega a fazer graça com um deles, até que é atacada e acaba morrendo (Figura 2).

Figura 1

Fonte: IMDb

[5] Há uma cena em especial, que Edgar Wright brinca com o conceito de *jumpscare*, provocando o riso onde normalmente haveria um susto.

Figura 2

Fonte: IMDb

O terceiro momento demarcado do filme mostra o confinamento do grupo sobrevivente num bar (Figura 3), ao passo que no segundo filme da trilogia dos mortos, *Despertar dos Mortos*, o grupo fica restrito num shopping center (Figura 4).

Figura 3

Fonte: IMDb

Figura 4

Fonte: IMDb

Por fim, o quarto momento do filme mostra a invasão dos “zumbis” no bar, o ataque ao grupo e a fuga deles (Figura 5), enquanto que em *Dia dos Mortos*, o ataque ocorre num bunker (Figura 6).

Figura 5

Fonte: IMDb

Figura 6

Fonte: IMDb

Essas referência são utilizadas por Edgar Wright com sentido completamente diferente do que as sequências originais. Para isso, o diretor se utiliza da fotografia e da trilha para não pesar demais na tensão da cena, além do movimento de câmera. Há um uso expressivo de planos-sequências, algo comum na filmografia de Wright, que favorecem o riso em oposição ao medo.

Com isso, em todas as cenas que envolvem elementos de terror, Edgar Wright consegue oferecer uma solução risível. A reação das personagens também assume fundamental importância, ao ir para um lado oposto aos que o clichê do terror costumam trabalhar. Shaun evita situações de conflito ou é o responsável direto por elas. Wright consegue utilizar, desta maneira, tanto recursos da comédia quanto do terror numa mesma

sequência. É o caso de quando Shaun vai verificar se as luzes do bar voltam a funcionar mexendo nos disjuntores. Neste momento, ele revela que há uma horda de "zumbis" do lado de fora. Calmamente, ele fecha a cortina na janela e volta para junto dos demais sobreviventes. Mesmo sabendo do perigo, Shaun não grita, apenas tem uma reação quase infantil e finge ignorar o problema.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O hibridismo narrativo é um recurso que, se bem utilizado, pode oferecer novas possibilidades ao cinema de gênero. Não se limitar às convenções de uma única opção temática resulta em trabalhos que subvertem os formatos mais tradicionais. Tal subversão ocorre pelo fato do filme assumir um dos gêneros para guiar a história e utilizar o outro para intensificar o primeiro de um ponto de vista diferente.

Esse recurso assume vital importância para o filme *Todo Mundo Quase Morto*, que constrói diversos momentos que causam o riso a partir de cenas feitas com elementos do terror. A temática de zumbis é outro recurso utilizado por Edgar Wright, tematizando uma comédia com uma figura tradicionalmente do terror (ou que, pelo menos, foi concebida sob a ótica do terror).

Outras possibilidades também podem ser encontradas, conforme os gêneros escolhidos. Cada opção narrativa carrega com si elementos próprios, capazes de conduzir um filme por caminhos bem específicos. O hibridismo se mostra como uma ferramenta de criatividade para desenvolver um filme que foge das convenções tradicionais, ao mesmo tempo que se constrói a partir delas.

BIBLIOGRAFIA

NOGUEIRA, Luiz. **Manuais de cinema II - Gêneros cinematográficos.** Covilhã, Portugal: LabCom Books, 2010.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein, ou o Prometeu Moderno.** Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017.

FILMOGRAFIA

DESPERTAR dos Mortos. Direção: George A. Romero. Produção: Richard P. Rubinstein. EUA. 1978. 127 min. Título original: Dawn of the Dead.

DIA dos Mortos. Direção: George A. Romero. Produção: Richard P. Rubinstein. EUA. 1985. 96 min. Título original: Day of the Dead.

NOITE dos Mortos-Vivos, A. Direção: George A. Romero. Produção: Karl Hardman e Russell Streiner. EUA. 1968. 96 min. Título original: Night of the Living Dead.

TODO Mundo Quase Morto. Direção: Edgar Wright. Produção: Nira Park. Inglaterra. 2004. 99 min. Título original: Shaun of the Dead.

SIMPÓSIO 5:
MODERNO E CONTEMPORÂNEO: HISTÓRIA E ESTILO NO CINEMA

COORDENAÇÃO:
PROF. DR. FÁBIO UCHÔA (UTP) E

PROF. DR. LUIZ CARLOS SEREZA (UTP)

A RECEPÇÃO DA OBRA DE FEDERICO FELLINI NO BRASIL

FABRIS, Mariarosaria[1]

Resumo: Breve apanhado da recepção da obra do cineasta italiano no Brasil, focalizando seu distanciamento do Neorrealismo, a fragmentação da narrativa, o componente autobiográfico, sua relação com os personagens, o mito das mulheres fellinianas, seu diálogo com outros diretores de várias gerações e com outras manifestações culturais (artes plásticas, música, teatro, literatura).
Palavras-chave: cinema italiano, Federico Fellini, recepção

O interesse pela obra de Federico Fellini foi intenso e constante no Brasil. Bastaria lembrar que o cineasta deixou marcas até em nosso idioma. De fato, assim como em italiano, também em português, o adjetivo "felliniano" está dicionarizado, sendo empregado ainda para referir-se a situações e personagens caricaturais ou grotescos, ou a atmosferas sugestivamente oníricas, que remetem a características de seus filmes. O substantivo "paparazzi" (mais comum do que o original "paparazzo") – derivado do sobrenome de um fotógrafo de *A doce vida* (*La dolce vita*, 1959) – passou a designar, também entre nós, um fotorrepórter em busca de fatos sensacionalistas de celebridades (FABRIS, 2015, p. 13). O título do filme *E la nave va* (*E la nave va*, 1983) tornou-se uma expressão bastante usada para indicar que a vida segue seu curso. Há ainda outros tipos e momentos fellinianos que ficaram na imaginação do espectador comum: o Alberto (Alberto Sordi) de *Os boas-vidas* (*I vitelloni*, 1953), quando dá uma banana e zomba dos peões que estão recapeando uma estrada; a prostituta protagonista (Giulietta Masina) de *As noites de Cabíria* (*Le notti di Cabiria*, 1957), como veremos mais adiante; *A estrada da vida* (*La strada*, 1954), desencadeadora de uma grande comoção, que se prolongou durante todo o dia, em Caetano Veloso (2008, p. 28); *Amarcord* (*Amarcord*, 1973), com todo seu "inventário de emoções", segundo definição de Irene Ravache (PORTO, 2018).

Do ponto de vista da crítica cinematográfica, embora já nos anos 1950 não tenham faltado artigos sobre a filmografia felliniana, é nas duas décadas seguintes que o interesse se torna mais acentuado. O ano de 1960 é emblemático, pois no festival *História do Cinema Italiano*, realizado pela Cinemateca do Museu de Arte Moderna (Rio de Janeiro) e pela Cinemateca Brasileira (São Paulo), a sessão de abertura da edição carioca exibiu *O abismo de um sonho* (*Lo sceicco bianco*, 1952), enquanto a sessão de encerramento da edição paulistana projetou *A doce vida*. Entre 1970 e 1972, a

[1] Pós-doutora, docente aposentada da FFLCH/USP, e-mail: neapolis@bol.com.br

editora Civilização Brasileira – na coleção Biblioteca Básica de Cinema, dirigida por Alex Viany – publicou seis roteiros do diretor: *O sheik branco*, *A estrada*, *A doce vida*, *Os boas-vidas*, *8 1/2* e *A trapaça*.

Outra ocasião crucial foi a da edição de *Fellini visionário*, que, embora se detenha apenas em *A doce vida*, *Oito e meio* (*8 1/2*, 1963) e *Amarcord*, pode ser considerado um bom paradigma para se estabelecer como se deu a recepção da obra do cineasta italiano no Brasil. Para elucidar os roteiros dos três filmes escolhidos, que o organizador Carlos Augusto Calil considera os melhores do diretor, o volume junta textos do passado (de Francisco Luiz de Almeida Salles, Roberto Schwarz, Gilda de Mello e Souza e Glauber Rocha) com trabalhos mais contemporâneos (de Luiz Renato Martins e do próprio Calil), oferecendo um pequeno apanhado de como a obra do diretor foi lida por autores brasileiros. Esses dois momentos servirão de baliza na tentativa de fazer um pequeno retrospecto da recepção da filmografia felliniana entre nós, baseado principalmente em autores paulistas e fluminenses.

Nos anos 1960-1970, a crítica acentua a existência de um Fellini antes de sua afirmação como diretor autoral. Para Antônio Moniz Vianna (1960, p. 82), seu nome, enquanto roteirista, "está associado aos títulos mais significativos do neorrealismo rosselliniano, como ainda aos melhores ensaios de Pietro Germi e Alberto Lattuada" e, enquanto ator, mais uma vez a Roberto Rossellini, em "O milagre" ("Il miracolo") – segundo segmento de *O amor* (*L'amore*, 1948), quando volta a assomar um tema já presente no episódio romano de *Paisá* (*Paisà*, 1946), o qual, sempre segundo Moniz Vianna (2004, p. 278), em outro texto de 1960, "percorreria toda a obra felliniana como dominante: a falta de comunicação entre as pessoas". Dessa incapacidade comunicativa resulta o isolamento, característica que ganha força em *A estrada da vida*, *A trapaça* (*Il bidone*, 1955) e *As noites de Cabíria*, "componentes de uma 'trilogia da solidão'", como assinala Sérgio Augusto (1972, p. XII), ou, na denominação de Ronald F. Monteiro (1972, p. XII), "filmes místicos", pois, para o cineasta, de novo nas palavras de Sérgio Augusto (1971, p. XIII), "a angústia moral pesa mais do que as falhas sociais, a dialética não compensa as graças da anagogia".

Em artigo de 1960, Paulo Emílio Sales Gomes (1981, p. 244) segue por esta mesma linha, estabelecendo ainda "um parentesco profundo" com o já citado "O milagre". Não é diferente a opinião de Almeida Salles (1994, p. 93), o qual, ao resenhar *A doce vida*, na época de seu lançamento no Brasil, e referindo-se também aos três filmes anteriores, escreve: "O sagrado laicizado é a própria dimensão do olhar de Fellini

e posto sobre as coisas e os seres dá-lhes um sentido de signo que transcende o documento bruto".

Num panorama cultural que tendia para a análise dos problemas sociais, Fellini surge como uma espécie de *outsider*, por debruçar-se sobre os tormentos existenciais, o que leva a questionar seu pertencimento ao neorrealismo que ainda dominava a cena cinematográfica italiana quando ele começa a afirmar-se como autor. Se, ao apresentar o roteiro de *Os boas-vidas*, Alex Viany (1971, 2ª orelha) afirma que o diretor continua "conscientemente filiado ao movimento neorrealista", ao deter-se sobre *O abismo de um sonho*, o crítico havia escrito: "Suas relações mais profundas com o neorrealismo tiveram início com o próprio marco zero do movimento, *Roma, città aperta* (*Roma cidade aberta*), em 1945" (VIANY, 1970, p. XXX). Antes dele, Moniz Vianna (1960, p. 84) já havia colocado o problema ao constatar que

> Neorrealista ou desertor, o importante em Fellini é a transfiguração do real pela poesia [...].
>
> *La strada* completa a transfiguração do neorrealismo pela poesia ou, como observa um crítico francês, vai para um círculo especial do movimento através de uma "orientação no sentido de um maravilhoso real", a mesma tomada por *Miracolo a Milano* [*Milagre em Milão*, 1951, de Vittorio De Sica] e *Il cappotto* [*O capote*, 1952, de Lattuada], estranhos companheiros.

Almeida Salles (1988, p. 68) também, em 1965, aponta para um real que, em Fellini e outros cineastas, "não é mais o real do cinema verossímil, nem o do neorrealismo. É um real transcendentalizado. Um real, portanto, que, pela participação sutil do artista, se faz verdade do real". Embora considere Fellini "saído do neorrealismo", Viany (1970, 1ª-2ª orelhas), na apresentação do roteiro de *La dolce vita*, seguirá pela mesma trilha de Almeida Salles, ao salientar que, para o cineasta, "os fatos da vida só adquirem vivência e validade quando passam pelo filtro de sua fantástica imaginação, quando coloridos por sua inesgotável fantasia".

E se José Lino Grünewald (1970, p. XIII) define o diretor um "antineorrealista, não como um antagonista polêmico (*ex-vi* a admiração por Rossellini), mas como uma diversidade de vivência e tendência", Monteiro (1972, p. XIII-XIV) lembra que ele foi "substituindo gradativamente as influências neorrealistas pelo onírico e os delírios barrocos. Fellini nunca foi um realista: seu naturalismo temperado de humanismo sentimental jamais ultrapassou a exterioridade da crônica". Mesmo a "atmosfera provinciana" e as paisagens das primeiras realizações não eram reais, "Eram simples projeções".

A associação de Fellini com o neorrealismo arrefece com o tempo, contudo ainda persiste. Por exemplo, em seus dois trabalhos acadêmicos Euclides Santos Mendes (2004-2005; 2013) sai em defesa de um Fellini neorrealista, mas sem convencer, enquanto Mateus Araújo Silva (2007, p. 103) aponta como, em *As noites de Cabíria*, o diretor talvez consiga superar o "horizonte neorrealista (do qual esteve próximo como roteirista)", num percurso que, "ao longo dos anos vai acentuar cada vez mais a dimensão do imaginário e investir na deformação, pela memória ou pela imaginação, da realidade vivida ou observada".

Como sublinham alguns críticos, o cineasta italiano, no entanto, dialoga também com outros diretores. Se Moniz Vianna (2004, p. 339), em 1963, destaca em *8$_{1/2}$* "certo intelectualismo que o autor – de certa forma o anti-Bergman, o anti-Antonioni, o anti-Resnais – utiliza aqui como se estivesse, ao mesmo tempo, satirizando e corrigindo os autores referidos", Guido Bilharino (1999, p. 87) aponta no filme "a influência do cerebral Bergman de *Morangos silvestres* (*Smultronstället*, Suécia, 1957), que, dois anos antes, encanta e *bouleverse* o mundo" E, como não poderia deixar de ser, é detectada ainda, na obra felliniana, a relação com Charles Chaplin. Para Grünewald (1970, p. XII): "Até *As noites de Cabíria* (incluindo nisso obras tão marcantes, como o *Sceicco bianco*, *I vitelloni*, *La strada* e *Il bidone*), era possível denotar a influência direta, evidente e confessada do lirismo de Chaplin".

A presença do "vagabundo", sempre segundo Grünewald (1970, p. XIV), é evidente no "acompanhamento melódico singelo e emotivo" de *A estrada da vida* e na caracterização de sua protagonista – "Gelsomina, Carlitos de saias" –, na qual, porém, Pedro Maciel Guimarães (2018, p. 26) encontra "o equivalente europeu das garotas frágeis e meio palhaças dos filmes de Chaplin".

Falar de Chaplin significa falar também do circo na filmografia do cineasta italiano, como faz em suas pesquisas de pós-graduação Kátia Peixoto dos Santos (2001; 2009). Indo além desses aspectos mais evidentes, Monteiro (1972, p. XIV) destaca como a própria estrutura das obras fellinianas, desde o início, se ressente da atração do diretor pelos espetáculos populares:

> a construção fragmentada dos roteiros de Fellini se aproxima da composição em esquetes do *show* circense: cada episódio tem o seu *coup-de-foudre*; o impacto dos filmes decorre, sempre, da organização das curvas ascendentes da dramaturgia em cada episódio isolado. Consequentemente, a conclusão deve conter o clímax.

É nesse sentido que Viany (1971, 2ª orelha) classifica *Os boas-vidas* de "filme-crônica, constituído de episódios um tanto descosidos, que têm como ligação as personagens centrais, o ambiente e o tema". Já Cássio Starling Carlos (2018, p. 22) prefere ver nessa "estrutura em episódios, breve, fragmentária e serial", que, em Fellini, substitui a "progressão dramática tradicional", certa semelhança com a estrutura "das tirinhas que ele devorava na infância". É em nome dessa "técnica de narração" (MONTEIRO, 1972, p. XIV) que, na sequência final dos filmes de Fellini, se adensa a dramaticidade – bastaria pensar na trilogia da solidão, com Zampanó, o qual, saudoso de Gelsomina, "se ajoelha na praia, só, à noite, com o mar e as estrelas, e as lágrimas escorrem-lhe no rosto", Augusto, "o bidonista que agoniza, só, à beira da estrada por onde passam, sem ouvir seu último murmúrio, os camponeses acordados pela madrugada"; Cabíria e sua "miragem, que, desfeita, a lançará ao chão, à terra que Fellini usa sempre como elemento básico de purificação" (VIANNA, 1960, p. 84-85) – ou são amarrados os fios soltos da fragmentação da narrativa, como na ciranda circense que fecha *Oito e meio*, quando Guido, no set transformado em picadeiro, começa a dirigir o espetáculo, do qual, junto com seus personagens, ele também fará parte.

Os personagens de *8 1/2* podem ser considerados uma espécie de súmula dos tipos que povoam o universo felliniano, com os quais o cineasta manteve uma relação nem sempre cordial. Sales Gomes (1981, p. 16), em 1956, assinala como Fellini, em *Mulheres e luzes* (*Luci del varietà*, 1950) e *O abismo de um sonho*, "brincava com seus personagens, caçoava deles, às vezes impiedosamente"; mas, aos poucos, começa a lançar sobre eles um olhar mais carregado de simpatia, isso já na segunda obra citada e em *Os boas-vidas* e *A estrada da vida*, enquanto em *A trapaça* se aproxima de suas criaturas com uma "piedade desesperada" (GOMES, 1981, p. 16) – sentimentos ausentes em *Casanova de Fellini* (*Il Casanova di Federico Fellini*, 1976), quando o diretor constata o "permanente vazio existencial" (BILHARINO, 1999, p. 99) do protagonista.

Em *A trapaça*, segundo Sérgio Augusto (1972, p. XII), "o bestiário felliniano – farândola dos simples e loucos – encontrava um *habitat* familiar", dado observado também por Glauber Rocha (1994, p. 300), em texto escrito por volta de 1977, em relação aos filmes da primeira fase, nos quais as histórias "se passam em lugares pobres povoados de semifamintos, loucos fellinianos vagam num horizonte de miséria, mas desconhecem a realidade, são o sonho, a beleza que Fellini cria". E é sempre Sérgio Augusto (1971, p. XII) a frisar que André Bazin foi "o primeiro a definir o *homo*

fellinianus como ‘uma maneira de ser’, o oposto do personagem no sentido saxão de *character*”. Seu comentário ecoa as observações feitas por Roberto Schwarz (1994, p. 151), em 1965, sobre *Oito e meio*: “Na realização do filme o diretor parte dos atores que tem, e não das personagens imaginárias. [...] Guido parte de suas obsessões e procura nos atores a semelhança com elas; mas, entre visão e ator há um hiato insuperável”. O autor assinala ainda que, na obra, nada autoriza a identificação entre o personagem principal e o diretor, embora as visões de Guido tenham sido filmadas por Fellini.

Com isso Schwarz contestava o componente autobiográfico detectado, com restrições ou não, por vários autores na filmografia felliniana. Na recepção brasileira, a questão das declarações do diretor sobre a própria obra é bastante problemática, visto que, nas principais bibliotecas, mesmo nas especializadas em cinema, abundam livros como *Fare un film* (*Fazer um filme*, 1980) e os que recolhem, em várias línguas, a infinidade de entrevistas concedidas por Fellini.

Se Luiz Raul Machado (1995, p. 11) assinala enfaticamente que a obra do diretor “se mistura com sua vida de forma única”, Calil (1994, p. 11) classifica o “narrador que diz eu, travestido em alter-ego de Guido ou de Marcello” de “um dos mais bem-sucedidos artifícios de Fellini”; enquanto Moniz Vianna (2004, p. 340) e Mariarosaria Fabris (2004) se interrogam sobre em que personagem ou personagens o cineasta se encarnaria, Julia Scamparini Ferreira (2010), partindo de características que moldariam a identidade italiana, insere nessa questão a obra felliniana, em sua opinião autobiográfica em sentido amplo por resgatar uma memória coletiva. Por sua vez, Luiz Renato Martins, na esteira de Schwarz, contesta o mito das memórias pessoais, seja no livro (MARTINS, 1994$_1$) dedicado a *Roma de Fellini* (*Roma*, 1972), *Amarcord*, *Ensaio de orquestra* (*Prova d’orchestra*, 1978) e *A cidade das mulheres* (*La città delle donne*, 1980), seja em outro texto sobre *Amarcord*, no qual afirma que a voz verbal em dialeto da Romanha (*mè a m’acòrd* = eu me lembro), da qual deriva o título do filme, “indica a transformação de vivências subjetivas em representações objetivadas e sob exame do público. Abre, assim, a interlocução e institui a exposição do passado em âmbito plural” (MARTINS, 1994$_2$, p. 290).

Outro aspecto ligado à questão das personagens, são as mulheres fellinianas que tanto povoaram o imaginário masculino. Prova disso são a canção “Giulietta Masina”, que Caetano Veloso dedicou a Cabíria, uma foto de Luiz Teixeira Mendes, “Noites de Cabíria – uma homenagem a Fellini” (2017), em que, numa esquina do bairro boêmio da Lapa (Rio de Janeiro), o transformista Juju Pallito Azaranys reencarna a protagonista

do filme, e o livro *Mulheres de Fellini nos anos1950 – de Liliana a Cabíria*, de Sandro Fortunato (2013, p.12), para quem elas "não podem ser vistas apenas como simples personagens. [...] São mais que estereótipos, são complexas. Cheias de detalhes, humanas e verdadeiras. Por isso são tão próximas e fascinantes". Visão que coincide com a de Machado (1995, p. 12-13) quando afirma que, para Fellini, as mulheres são "um ponto de referência fundamental: *alter egos* tão profundamente diferentes que nascem como complemento obrigatório para o homem ser verdadeiramente humano": das mães às prostitutas, passando pelas amantes, pelas mulheres inatingíveis, pelas jovens que "anunciam uma possível redenção".

A opinião de Gilda de Mello e Souza (1994, p. 171, 165), em texto escrito entre 1968 e 1979, é bem diferente, pois, salienta que Fellini não compreende as mulheres: se tem êxito "quando desenha personagens marginais, cantoras de café-concerto (*Os boas-vidas*), retardadas mentais (*A estrada da vida*), prostitutas (*As noites de Cabíria*)", fracassa ao tentar analisar "uma psicologia feminina normal", como em *Julieta dos espíritos* (*Giulietta degli spiriti*, 1965) Quanto às figuras femininas de *Oito e meio*, para a autora, elas não são nem "*personagens*", nem "tipos básicos, isto é, A Esposa (Luisa), A Amante (Carla), O Eterno Feminino (Claudia); pois o leque de possibilidades femininas [...] se reduz à oposição básica das duas faces de eros, à duplicação pura e impura do amor, encarnada na mãe e na Saraghina".

Embora tenha dedicado poucos trabalhos à obra de Fellini, Dona Gilda pode ser considerada sua melhor intérprete no Brasil, pela apurada análise fílmica, algo raro nos trabalhos sobre o diretor. Ao abordar *Oito e meio*, ela consegue demonstrar, mais do que outros autores, por que o filme "é o grande *turning point*" (MACHADO, 1995, p. 12) da trajetória felliniana. Para Gilda de Mello e Souza (1994, p. 160-161, 163-164), este pode ser inserido "na linha de vanguarda da narrativa contemporânea" – em particular do *nouveau roman* e das obras cinematográficas a ele associadas: *Hiroshima, meu amor* (*Hiroshima mon amour*, 1959) e *O ano passado em Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961), de Alain Resnais, e *Morangos silvestres* –, pois Fellini constrói "uma narrativa livre, dissolvendo o entrecho linear numa certa atemporalidade". Consequentemente, o cinema deixa de ser "a arte do *presente do indicativo*", pois o que se impõe é o "*tempo subjetivo de Guido*", cuja peregrinação temporal "vai do real ao imaginário". O espaço, também dilatado, se aproxima ao da "pintura barroca, ao desprezar a prisão da moldura". Dessa forma, a "imagem [...] tem como campo a amplidão da tela".

Os conhecimentos de artes visuais da autora a levam a vislumbrar "um senso cenográfico, que lembrava muito Salvador Dalí" (SOUZA, 1971, p. 175) em *Julieta dos espíritos*, a respeito do qual Julio Augusto Xavier Galharte (2007, p. 114) sugere outro paralelo com o Surrealismo, desta feita com René Magritte, pelo fato de personagens serem retratados de costas como em obras do pintor belga. Em sua análise de *Satyricon de Fellini* (*Fellini-Satyricon*, 1969), Dona Gilda é acompanhada por Bilharino (1999, p. 95), para quem, no filme, "inúmeras tomadas e cenas destacam-se [...] também pelo puro aspecto cromático e pictórico, excepcionalmente concebido e elaborado". Segundo ela (SOUZA, 1971, p. 175), Fellini, por "ambientar a pesquisa da cor na pintura de Herculano e Pompeia, portanto, numa pintura contemporânea da obra" homônima de Petrônio (c. 60 d.C.), na qual se inspirou, torna "admirável a transposição que efetua do espaço pictural para o espaço fílmico, a transposição que vai fazendo do código da palavra para o código da imagem".

Uma lição que Luiz Fernando Carvalho demonstra ter aproveitado, ao declarar: "Minha motivação no cinema é a passagem de um estado a outro estado. [...] Só ultrapassamos a mera construção técnica de um filme se formos capazes de gerar uma fabulação, um sonho" – palavras registradas por Carolina Bassi de Moura (2010, p. 171), ao pesquisar os desdobramentos das ideias fellinianas também em Tim Burton, Jean-Pierre Jeunet, Guillermo del Toro e Rob Marshall. A esses nomes poderiam ser acrescentado os de Woody Allen, o qual, em *Memórias* (*Stardust memories*, 1980), prestou seu tributo a *Oito e meio* (ORICCHIO, 2015); Pedro Almodóvar, uma vez que La Agrado de *Tudo sobre minha mãe (Todo sobre mi madre*, 1999) teria uma função similar à de La Gradisca em *Amarcord* (HIDALGO, 2007, p. 154), Selton Mello com seus *O palhaço* (2011) e *O filme da minha vida* (2017)[2], que não deixam de ter certa ligação com *Os palhaços* (*I clowns*, 1970) e *Amarcord*, respectivamente, e Taron Lexton, o qual, em *In search of Fellini* (*Em busca de Fellini*, 2017) tenta abarcar os vários momentos da filmografia do diretor italiano, sendo que "ora o tom é mais neorrealista, ora é mais onírico – e o tempo todo surgem referências a personagens e cenas de seus filmes" (MIRANDA, 2017).

Na minha opinião, deveriam ser citados ainda David Lynch, pela imbricação do real com o onírico; o Ingmar Bergman de *Para não falar de todas essas mulheres* (*För att inte tala on alla dessa kvinnor*, 1964), em que parodia *Oito e meio*, o Martin

---

[2]Sugestão de Luiz Carlos Sereza, no debate que se seguiu à apresentação deste trabalho (18/9/2018).

Scorsese de *Caminhos perigosos* (*Mean streets*, 1973), que dialoga com *Os boas-vidas*, o Bob Fosse da peça (1966) e do filme (1969) *Charity, meu amor* (*Sweet Charity*), que remetem a *As noites de Cabíria*, assim como *O fundo do coração* (*One from the heart*, 1982), de Francis Ford Coppola, o qual, em *Tetro* (*Tetro*, 2009), realiza seu *Oito e meio*, ampliando assim o quadro de como a crítica brasileira refletiu sobre a obra de Fellini num contexto cinematográfico global.

Além de Luiz Fernando Carvalho e Selton Mello, não parece ter havido um diálogo mais profundo com outros cineastas brasileiros: a evocação felliniana em *Dias melhores virão* (1989) e *O grande circo místico* (2018), de Cacá Diegues, o exercício de releitura/filmagem *Sobre Noites de Cabíria* (2007)[3] e os títulos de *A estrada da vida* (1980), de Nelson Pereira dos Santos, e *Eu me lembro* (2005), de Edgar Navarro, são antes homenagens ao diretor italiano, como a que lhe presta também Caetano Veloso no filme *O cinema falado* (1986) e no álbum *Omaggio a Federico e Giulietta* (1979), na já citada canção "Giulietta Masina" e, especialmente, em "Trilhos Urbanos", na qual recupera certas atmosferas das primeiras obras do cineasta:

> Estava certo de cantar "Trilhos Urbanos" também, pois era preciso pôr tudo na perspectiva da minha meninice em Santo Amaro, onde eu vi os filmes de Fellini pela primeira vez e de onde me vem esse sentimento de recuperação metafísica do tempo perdido que é semelhante ao sentimento que percebo nestes filmes (VELOSO, 2005, p. 167).

No teatro e na literatura este diálogo se fez presente, embora timidamente. O álbum da história em quadrinhos felliniana *Il viaggio di G. Mastorna detto Fernet* (com desenhos de Milo Manara) foi transformado por Marcelo Rubens Paiva na peça *Il viaggio* (2012), enquanto o sucesso da Broadway *Nine* (1982), de Maury Yeston e Arthur Kopit, ganhou os palcos brasileiros em *Nine – um musical felliniano* (2015). Se o poeta Manoel de Barros, em *Retrato do artista quando coisa* (1998), se refere explicitamente ao cineasta (GALHARTE, 2007, p. 121) – "Um dia me chamaram *primitivo*: / Eu tive um êxtase. / Igual a quando chamaram Fellini de *palhaço*: / E Fellini teve um êxtase" – Cristóvão Tezza (2018) faz da obra de Fellini o exemplo de um "cinema fortemente autoral", pois "já não distinguimos um filme de outro; a obra se transforma em linguagem". Por sua vez, Luiz Ruffato (2018) atribui à realização de 1974 o propósito de tornar-se escritor:

> Quando resolvi escrever minhas primeiras narrativas, algumas das premissas fellinianas, expostas de forma mais objetiva em *Amarcord*, nortearam minhas escolhas. A força da memória. A importância do cotidiano

---

[3]Filmado no 2º semestre do Curso Superior do Audiovisual-USP, no trecho acessado no *youtube*, não constava a autoria.

> banal. A fragmentação do discurso. O clima de sonho como recurso para exacerbação do real. O todo compreendido a partir de suas partes. E, principalmente, o respeito pelos personagens, retratados em sua mais profunda dignidade.

A obra do diretor foi ainda alvo de mostras como *Figurati – Retrospectiva Federico Fellini* (São Paulo, 2004), *Delírio Fellini* (Salvador, 2015), outra retrospectiva de sua filmografia, *Circo Fellini* (São Paulo, 2005), quando foi exibida uma série de seus desenhos, e *Tutto Fellini* (Rio de Janeiro-São Paulo, 2012), que mantiveram viva sua memória, assim como o filme de Ettore Scola *Que estranho chamar-se Federico* (*Che strano chiamarsi Federico*, 2013), grande sucesso de público no Brasil, que permitiu a seus apreciadores matar as saudades de seu universo fantástico.

Referências bibliográficas

BILHARINO, Guido. *O cinema de Bergman, Fellini e Hitchcock*. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 1999.

CALIL, Carlos Augusto. "T'esconjuro Federì". In: ________ (org.). *Fellini visionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 10-13.

CARLOS, Cássio Starling. "personagem de prostituta gira em um circo de brutalidades". In: ________ (org.). *Federico Fellini: Noites de Cabíria*. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2018, p. 21-22.

FABRIS, Mariarosaria. "Federico Fellini: quase um auto-retrato". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 10 out. 2004.

FABRIS, Mariarosaria. "Fellinianas". *Seminário Magazine*, Salvador, 26-31 maio 2015, p. 12-13.

FERREIRA, Julia Scamparini. *Do simbólico ao subjacente: nuances de um discurso sobre a identidade italiana no cinema de Fellini*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.

FORTUNATO, Sandro. *Mulheres de Fellini nos anos 1950 – de Liliana a Cabíria*. Natal: Fortunella Casa Editrice, 2013.

GALHARTE, Julio Augusto Xavier. *Despalavras de efeito: os silêncios na obra de Manoel de Barros*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2007.

GOMES, Paulo Emilio Sales. "O caminho de Fellini"; "*Lo sceicco bianco*". In: *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, v. I, p. 15-18; v. II, p. 243-246.

GRÜNEWALD, José Lino. “Fellini – um mundo pessoal”. In: FELLINI, Federico. *La strada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. IX-XVI.

GUIMARÃES, Pedro Maciel. “Mulher e musa, Giulietta Masina encarnou a ambiguidade felliniana”. In: CARLOS, Cássio Starling (org.). *Federico Fellini: Noites de Cabíria*. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2018, p. 25-27.

HIDALGO, João Eduardo. *O cinema de Pedro Almodóvar Caballero*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2007.

MACHADO, Luiz Raul. “A vitória da mentira”. In: FELLINI, Federico. *Eu sou um grande mentiroso: entrevista a Damien Pettigrew*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995, p. 11-19.

MARTINS, Luiz Renato. *Conflito e interpretação em Fellini: construção da perspectiva do público*. São Paulo: Edusp/Istituto Italiano di Cultura/Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1994_1.

MARTINS, Luiz Renato. “Memórias impessoais”. In: CALIL, Carlos Augusto (org.). *Fellini visionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994_2, p. 290-297.

MENDES. Euclides Santos. *Gli anni d’apprendistato cinematografico del giovane Federico Fellini: 1939-1953*. Dissertação de Mestrado. Florença: Università degli Studi di Firenze, 2004-2005.

MENDES, Euclides Santos. *Cristais de tempo: o neorrealismo italiano e Fellini*. Tese de Doutorado. Campinas: UNICAMP, 2013.

MIRANDA, André. “Em busca de Fellini”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 7 dez. 2017.

MONTEIRO, Ronald F. “Fellini entre o cinema e o circo”. In: FELLINI, Federico. *$8_{1/2}$*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. IX-XVI.

MOURA, Carolina Bassi de. *A construção plástica dos personagens cinematográficos: uma abordagem a partir da obra de Federico Fellini*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2010.

ORICCHIO, Luiz Zanin. “*Nine* é citação pura de Fellini, pois o mestre é inimitável”. *O Estado de São Paulo*, 10 maio 2015.

PORTO, Walter. “Inventário de emoções”. *Folha de S. Paulo*, 30 set. 2018.

RUFFATO, Luiz. “Eu me recordo”. *Folha de S. Paulo*, 18 mar. 2018.

SALLES, Francisco Luiz de Almeida. “Apocalipse de Fellini”. In: CALIL, Carlos Augusto (org.). *Fellini visionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 92-94.

SALLES, Francisco Luiz de Almeida. “Cinema e verdade”. In: *Cinema e verdade: Marilyn, Buñuel, etc. por um escritor de cinema*. São Paulo-Rio de Janeiro: Companhia das Letras/Cinemateca Brasileira/Fundação do Cinema Brasileiro, 1988, p. 65-68.

SANTOS, Kátia Peixoto dos. *O circo eletrônico em Fellini*. Tese de Doutorado. São Paulo: PUC, 2009.

SANTOS, Kátia Peixoto dos. *A presença do espetáculo circense, mambembe e do teatro de variedades no contexto fílmico de Federico Fellini*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2001.

SCHWARZ, Roberto. “O menino perdido e a indústria”. In: CALIL, Carlos Augusto (org.). *Fellini visionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 150-159.

Sérgio Augusto. “Os boas-vidas esclerosados”. In: FELLINI, Federico. *A trapaça*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. IX-XII.

Sérgio Augusto. “Os boêmios errantes de Rimini”. In: FELLINI, Federico. *Os boas-vidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. VII-XIII.

SILVA, Mateus Araújo. “Noites de Cabíria”. In: FRANCO, Gisella Cardoso (org.). *Olhares neo-realistas*. São Paulo-Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2007, p. 102-103.

SOUZA, Gilda de Mello e. “Fellini e a decadência”. In: *Discurso*, São Paulo, v. I, n. 2, 1971, p. 175-178.

SOUZA, Gilda de Mello e. “O salto mortal de Fellini”. In: CALIL, Carlos Augusto (org.). *Fellini visionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 160-171.

TEZZA, Cristóvão. “Conversa de domingo”. *Folha de S. Paulo*, 26 ago. 2018.

VELOSO, Caetano. *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

VIANNA, Antonio Moniz. “A doce vida”; “$8_{1/2}$”. In: *Um filme por dia: crítica de choque (1946-73)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 277-284; 338-341.

VIANNA, Antonio Muniz. “Federico Fellini”. In: *Cinema italiano*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 1960, p. 82-85.

VIANY, Alex. “O fantástico repórter”. In: FELLINI, Federico. *A doce vida*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970, 1ª e 2ª orelhas.

VIANY, Alex. “A fotonovela de Federico Fellini”. In: FELLINI, Federico. *O sheik branco*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970, p. XXV-XXXII.

VIANY, Alex. “As memorias de um boa-vida”. In: FELLINI, Federico. *Os boas-vidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, 1ª e 2ª orelhas.

O CASO DO 'PALACIO DOS ANJOS' E A EMANCIPAÇÃO CORPORAL FEMININA

JACOB, Tamiris Ruslla Cabral[1]

RESUMO: Este artigo discutirá a representação da mulher no filme erótico brasileiro, em diálogo com a pornochanchada, através do estudo da película "Palácio dos Anjos", de 1971, com direção de Walter Hugo Khouri. Através deste filme, poderemos transcorrer dentro do universo da estereotipagem feminina, bem como da luta pela emancipação do corpo feminino, vista na trama. Esta obra se destaca entre outras obras eróticas do mesmo período, por mostrar além dos clichês usuais do pornochanchada - erotismo e comedia-, representando personagens femininas indo atrás de suas próprias histórias, evidenciando também o protagonismo feminino e a liberação sexual do corpo feminino. O objetivo é trazer a trama para um debate de real importância, considerando-se que ainda pertencemos a uma sociedade onde a objetificação da mulher, e a sua desqualificação como individuo, são gritantes. Como exemplo no filme erótico, a mulher muitas vezes é hiper-sexualizada, tendo suas curvas e beleza- ou falta de- muito exaltadas, deixando em segundo plano qualquer outra característica. Apesar de os padrões estarem mudando nas últimas décadas, ainda é forte a presença de uma cultura patriarcal, onde a estereotipagem e a auto objetificação da mulher, são muito presentes.

PALAVAS-CHAVE: Filme erótico; Estereótipo; Gênero feminino; Cinema; Emancipação corporal.

Descrição do filme

Título do filme: O Palácio dos anjos

Ano: 1970

Diretor: Khouri, Walter Hugo

Companhia(s) produtora(s): Companhia Cinematográfica Vera Cruz; Metro Goldwyn Mayer do Brasil; Les Films Number One - Paris

Financimento/patrocínio: INC - Instituto Nacional de Cinema

Companhia distribuidora: Metro Goldwyn Mayer do Brasil

O filme tem início com Bárbara, uma francesa residente do Brasil, observando um transatlântico e relembrando os acontecimentos dos últimos meses em São Paulo. Em suas lembranças se recorda primeiramente de seu antigo emprego, era secretaria em uma firma, onde era constantemente assediada por seu chefe, que inclusive a propõe dinheiro para que ela aceite fazer sexo com este. No dia seguinte, por não ter cedido ao chefe, Bárbara é demitida. Em uma volta pela rua, Bárbara recebe carona de Rose, que a convida para conhecer um bar

Graduanda em História, Memória e Imagem pela UFPR; tamirisruslla@gmail.com

de prostituição, onde os ganhos desta seriam muito maiores que em um trabalho convencional.

Ana Lucia e Mariazinha são amigas e colegas de trabalho de Bárbara, e após ouvirem sobre a conversa de Bárbara com Rose a respeito dos ganhos elevados, decidem ir as três conhecer o lugar. Ao chegarem no local, ficam poucos minutos e saem assustadas, a ideia de ficarem expostas como se estivessem em vitrines sendo observadas e avaliadas sem saber qual será o final de suas noites não as agrada.

Após uma conversa, as três amigas notam que conseguiriam ganhar muito mais com a prostituição, sendo donas de si próprias e escolhendo seus próprios clientes. Bárbara tem a ideia de roubar o fichário de seu antigo chefe, que contem o número de clientes ricos e esbanjadores, logo após, liga para um dos clientes para dar início ao plano: quer ser sua própria patroa.

Ana Lucia tem medo de entrar nos negócios por não querer que sua família saiba, e Mariazinha sonha em encontrar um namorado, mas após verem o lucro rápido de Barbara, resolvem entrar no negócio. Decidem unir os lucros, para que assim possam fazer uma reforma no apartamento para ficara altura dos clientes, e também para que juntem dinheiro rapidamente, pois a ideia é parar com a prostituição após um ano. Bárbara faz muitas reformas deixando o lugar um perfeito palácio. Ana Lucia a repreende por esbanjar tanto nas reformas.

Mariazinha nunca conseguiu se acostumar com a prostituição, e acaba sofrendo um colapso mental, sendo levada embora para junto de sua família, de volta para a pobreza.

Barbara recebe a visita de Dorothy, esposa de um de seus clientes, esta vai até ela por ouvir o marido falar muito sobre o "Palácio dos Anjos" e por isso queria conhecer Barbara, então Barbara e Dorothy criam um envolvimento amoroso, que vem por acabar por conta de uma briga onde Dorothy agride Barbara.

Ana Lucia decide separar a sociedade com Barbara, e então vai em busca de um novo Palácio dos anjos para ser seu; Barbara treina novas garotas para seu negócio, e continua presa num mundo de ganância e solidão.

Emancipação corporal feminina

O filme " Palácio dos Anjos", acima descrito, carrega consigo uma imensa bagagem quanto aos acontecimentos anteriores à seu lançamento, possivelmente as mudanças mundiais ocorridas nos anos anteriores influenciaram para o roteiro e gravação do longa. É visível no

Graduanda em História, Memória e Imagem pela UFPR; tamirisruslla@gmail.com

enredo a decisão das protagonistas por tornarem-se donas de si, senhoras de seus destinos, como disse Margaret Sanger – pioneira a favor do controle de natalidade – “Nenhuma mulher pode chamar-se livre quando não tem controle sobre o próprio corpo”, é esta liberdade corporal que buscam as personagens, ao não se deixar serem abusadas e ordenadas por homens na firma em que trabalhavam, quando escolheram não ficar expostas como em vitrines no bar de prostituição apresentado por Rose, ao montarem seu próprio local de trabalho, onde estas decidiam por si próprias.

Como dito anteriormente, o mundo passava por uma série de transformações que mudariam completamente tanto a possibilidade de escolhas das mulheres, quanto o modo de fazer cinema. "Um dia histórico e um tremendo passo à frente", foi assim que a revista alemã Der Stern escreveu a manchete sobre aquilo que revolucionaria o direito de escolha feminino quanto à decisão da gravidez, em meados do ano de 1960, resultado dos esforços conjuntos de Margaret Sanger e Katherine McCormick com o cientista Gregory Pincus, com a pílula anticoncepcional deu-se início a revolução sexual (Judith Hartl). A chamada Revolução sexual se deu no início de 1960, quando novas formas de relações sexuais começaram a ser aceitas, além das monogâmicas, heterossexuais e conjugais, a pílula anticoncepcional e a contracultura tiveram um papel importante neste cenário,

> Os diversos movimentos sociais dos anos 1960 e 1970 produziram mudanças radicais que afrouxaram os códigos morais, levando a uma libertação feminina que encorajou uma relação mais livre e consciente com o corpo e com o desejo sexual. (Larocca, 2014, pág. 40).

Enquanto isso, o movimento denominado contracultura surgia, indo à luta por direitos femininos, homossexuais e negros, chamando a atenção para a ecologia, para o pensamento dos jovens, ou seja, contra a política tradicional, fazia-se necessário o rompimento com o antigo sistema, “Podemos afirmar que o feminismo foi e é uma contracultura em seu discurso intelectual, filosófico e político na busca da equidade de gênero.” (De Barros, 2017, pag. 2262), também podemos afirmar que a segunda onda do feminismo só veio se firmar na américa latina em 1970, em meio a todo o autoritarismo e governos militares dominantes. Luiz Carlos Maciel, principal interlocutor da contracultura brasileira, afirma:

> (...)Para os jovens comer evidentemente não é tudo. Pelo contrário, a juventude é uma fase da vida em que todos os instintos

Graduanda em História, Memória e Imagem pela UFPR; tamirisruslla@gmail.com

> florescem. Havia por exemplo, uma questão muito importante para os jovens sobre a qual o marxismo não dizia nada e que estava relacionada ao sexo. Muitas pessoas que foram formadas, que se desenvolveram e evoluíram a partir da perspectiva marxista, chegaram ao ponto de perceberem que era preciso alargála por exigência de sua própria vida cotidiana, na qual o sexo desempenhava um papel importantíssimo, preponderante, talvez a principal preocupação das pessoas. E, no entanto, a sua postura ideológica não tratava desse assunto (MACIEL,1978, p.34-35).

1961 foi um ano bastante conturbado, contando com o início da construção do muro de Berlim – que separou a Alemanha por mais de duas décadas -, e também o rompimento das relações diplomáticas entre Cuba e EUA.

No Brasil, era enfrentada uma rígida ditadura, que teve início em 1964, redesenhando o panorama social e econômico do país, rígidas represálias foram adotadas no período, incluindo torturas e assassinatos (Unesp). O mundo estava em polvorosa, movimentos sociais eclodem, como os hippies, e expressões artísticas como a MPB contestam o governo dominantes. Então, ocorreu " Maio de 68", um movimento que teve início na França, se propagou por muitos países do mundo, inclusive no Brasil, dando nova força as lutas. Todos estes acontecimentos e muitos outros contribuíram para um cenário onde a preocupação com a emancipação do corpo feminino fosse mostrada no filme, a colocando como protagonista de sua própria história.

Cineasta e gênero cinematográfico

Walter Hugo Khouri foi um cineasta premiado nacional e internacionalmente, por seus trabalhos de bastante impacto, que mostravam principalmente a busca de seus personagens pelo sentido de suas existências. Segundo o texto de Fernão Pessoa Ramos, Khouri teve três fases em sua filmografia, a primeira no Cinema independente, a segunda sob influência do novo cinema europeu, e a terceira a pornochanchada, que é exatamente no período em que a película estudada neste artigo foi produzida.

> A terceira fase da carreira de Khouri é marcada pelo encontro com o universo temático, estilístico e de produção do Cinema da Boca/ Pornochanchada. Mais uma vez, a relação com São Paulo surge na interação

Graduanda em História, Memória e Imagem pela UFPR; tamirisruslla@gmail.com

> com o cinema que caracteriza a cidade. Da Vera Cruz e seus espólios, passando pelo Cinema Independente, excluindo o universo cinemanovista e adentrando fundo na temática da pornochanchada, Khouri mostra uma filmografia que tem a cara do trajeto do cinema em São Paulo. Talvez seja um pouco provocativo dizer que Khouri, juntamente com Carlos Reichenbach, são os dois grandes autores da pornochanchada, gênero tão desconhecido quanto desprezado. Afirmação provocativa, pois a obra de Khouri (como a de Reichenbach) não se esgota nesta relação. Mas é nítida a presença, nos filmes desta fase, de traços estilísticos do gênero. (Ramos,2005).

A pornochanchada, gênero proveniente da mistura entre as chanchadas, comedias dos anos 1940/50, e o erotismo, (Sales Filho, 1995), mostrava – além de outros temas- as mudanças comportamentais da época de 1960- 1980, como alguns direitos conseguidos quanto à sexualidade feminina, salientando assim alguns estereótipos quanto às mulheres, como: inconstância mental de algumas, sexualidade exacerbada – tendendo para consequências negativas, ou o pudor exagerado, às vezes visto como a única forma de salvação, em outros momentos como algo ruim; homens traídos - algumas vezes aceitando a situação - e homossexualidade, muitas vezes reprimida; visto a polêmica e ambiguidade gerada por tais assuntos, há espaço para questionamentos políticos e novos padrões de convivência social, como diria Bertolli Filho (2016), "A pornochanchada foi uma intenção de descortinar aquilo que sempre ocorreu na sociedade brasileira, mas que, muitas vezes, estava escondido".

Estereótipos femininos

Com base no visto até o momento, podemos concluir que apesar de inúmeras mudanças, manifestos e tentativas de igualdade, ainda existia – e existe- um longo caminho a ser percorrido em diferentes aspectos, como a forma que a mulher é vista na sociedade. Em mesmo grau que o filme 'Palácio dos anjos' buscou empoderar a mulher como dona de si, este peca ao utilizar estereótipos femininos para a construção da narrativa. Estereotipo é um conjunto de ideias e pressupostos criados acerca de algo, ideias preconcebidas de como algo deve ser, parecer e se comportar; é uma ideia sobre um grupo que não é capaz de forma

Graduanda em História, Memória e Imagem pela UFPR; tamirisruslla@gmail.com

alguma de expressar a particularidade de cada ser, pois cada ser é único; e então entramos num dos maiores clubes de estereotipo: o gênero sexual biológico.

> Chegamos assim à definição do gênero como a soma das características psicossociais consideradas apropriadas a cada grupo sexual, sendo a identidade de gênero o conjunto destas expectativas, internalizado pelo indivíduo em resposta aos estímulos biológicos e sociais".(Unger, 1979).

Com base neste estereotipo, neste 'clube' imposto socialmente, as características ditas como as adequadas para uma mulher, são as mais frágeis e menos valorizadas, tendo também impostas como apreciável, características que beneficiam ou em função do homem – beleza, vaidade, sensualidade. O gênero cria por si só uma grande hierarquia, onde o homem é visto como mais importante que a mulher, e as características da mulher são apenas complementares a do homem, e assim, existe a inferiorização feminina.

Outro fato realmente importante é a objetificação do corpo feminino, a banalização da imagem da mulher, desqualificando-a como individuo, deixando a imagem à frente de qualquer outra característica. Como exemplo no pornochanchada, a mulher muitas vezes é hipersexualizada, tendo suas curvas e beleza- ou falta de- muito exaltadas, deixando de lado qualquer outra característica. Até o início do século XXI, a sociedade entendia o homem como provedor da família, a mulher como dependente, deveria atender aos desejos masculinos e aos afazeres domésticos. Apesar de os padrões estarem mudando, ainda é forte a presença de uma cultura patriarcal, onde a estereotipagem e a auto-objetificação da mulher, são muito presentes.

Isto tudo nos faz entender melhor alguns comportamentos de personagens durante o filme, que seguem esta estereotipagem: Dorothy revela um comportamento agressivo ao perceber que pode ser traída por Barbara; Barbara é manipuladora, sexual e usa seu corpo para atingir seus objetivos e Mariazinha é pura e enlouquece após se deixar levar pelos prazeres mundanos. Podemos notar, que alguns dos arquétipos presentes até hoje, como a jovem inocente, a prostituta e a divina, citados por Gubernikoff (2009), vem da década de 1970, na segunda grande onda do movimento feminista, onde o cinema mundial tratou de colocar a mulher como o outro, sempre sendo sexualizada.

Graduanda em História, Memória e Imagem pela UFPR; tamirisruslla@gmail.com

Considerações finais

Com o presente estudo, foi possível relacionar o filme ' O Palácio dos Anjos' com a pornochanchada, e com movimentos sociais e políticos existentes entre 1960/70. Ao analisarmos os movimentos sociais, podemos enfatizar movimentos em prol da mulher, igualdade de gêneros e libertação sexual, que tiveram papel importante para a construção de uma narrativa fílmica com características modernas. A estética, roteiro e composição do filme chamam muita atenção, por se tratar de algo novo, com enfoques profundos e dramáticos, e com a proposta de trazer as mulheres não apenas como personagens, mas também como protagonistas que guiaram seu próprio destino.

A pornochanchada, além de um movimento cinematográfico, foi o que manteve a existência do cinema nacional em meio a ditadura, entreteve a população mostrando verdades sem julgamentos, as mudanças e a sombra de um futuro não muito distante, nos contando muito sobre um Brasil que vai muito além da nudez e piadas características do gênero pornochanchada, como no caso da película estudada, através do filme de Khouri conseguimos compreender personagens complexos, mulheres com sonhos, medos e anseios, em uma sociedade com valores ainda em construção. Também é certa a ponte que podemos fazer entre a pornochanchada, os estereótipos das películas, que se mostram presentes nesta – a louca, a sedutora, e a pudica-, e a representação de imagem da mulher brasileira, que se propaga até os dias atuais, padrões sexistas lançados há muito tempo ainda vigoram, porem camuflados e com outras formas.

Referências

BERTOLLI FILHO, C. **Literatura, cinema e ciência na construção do"novo homem" brasileiro.** Letterature d'America. Roma, 2012.

DE BARROS, Patrícia Marcondes. **A revolução sexual e o feminismo de Rose Marie Muraro através da imprensa alternativa cultural nos anos 70**. Disponível em: < http://www.cih.uem.br/anais/2017/trabalhos/3356.pdf >. Acessado em:19/10/2018.

FILHO, Valter Vicente Sales – Artigo: **Pornochanchada: Doce sabor da transgressão** - Comunicação e Educação, São Paulo, 1995.

Graduanda em História, Memória e Imagem pela UFPR; tamirisruslla@gmail.com

GUBERNIKOFF,Giselle – Artigo: **A imagem: representação da mulher no cinema** - Conexão - Comunicação e Cultura, 2009.

HARTL, Judith. **1960: Primeira pílula anticoncepcional chega ao mercado**. Disponível em: < https://www.dw.com/pt-br/1960-primeira-p%C3%ADlula-anticoncepcional-chega-ao-mercado/a-611248 >. Acessado em: 20/10/2018.

HUMANOS. Maria Ribeiro do Valle (Organizadora). São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

LARCCA, Gabriela Müller. **Os perigos da revolução sexual: uma analise do livro Looking for Mr. Goodbar de Judith Rossner (1975) e do filme de Richard Brooks (1977)**. Disponivel em: < http://www.erh2014.pr.anpuh.org/anais/2014/84.pdf >. Acessado em: 21/10/2018.

RAMOS, Fernão Pessoa. **A coisa da imagem e a preponderância do afeto**. Disponivel em: http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/khouri/ensaios/03_01.php?fbclid=IwAR2yTKoSeOh8hrIqZ5w-GsHUx_Y9O3jqPFG7OV3yvs7OstAK1r9HZcBr0dc. Acessado em: 19/10/2018.

ROSZAK, Theodore. **A contracultura: reflexões para a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil.** Trad. Donaldson M. Garchagem. Rio de Janeiro: Vozes, 1972. 301p.

UNESCO. **Olhares feministas**/ Hildete Pereira de Melo, Adriana Piscitelli, Sonia Weider Maluf, Vera Lúcia Puga (organizadoras).- Brasília: Ministério da educação: Unesco, 2009.

UNESP. 1964 – 2014: **Golpe militar, Historia, memoria e direitos.**

UNGER, R. K. -**Toward a redefinition of sex and gender. American Psychologist**, 1979.

Graduanda em História, Memória e Imagem pela UFPR; tamirisruslla@gmail.com

A AURORA DE UM FESTIVAL: A ATUAÇÃO DA MOSTRA INTERNACIONAL DE CINEMA DE SÃO PAULO DURANTE O REGIME MILITAR BRASILEIRO (1977-1983)

DYLAN, Emerson[1]

RESUMO: A Mostra Internacional de Cinema de São Paulo acontece na capital paulista há quatro décadas. Fundada em 1977 pelo jornalista, crítico e então diretor do Departamento de Cinema do Museu de Arte de São Paulo (MASP), Leon Cakoff, a Mostra se destacou como um dos primeiros festivais internacionais de cinema organizados no Brasil, quando o país estava sob o regime militar. A Mostra esteve estritamente ligada ao MASP durante suas sete primeiras edições, até 1983. Neste período, em meio à censura do regime, a Mostra caracterizou-se como um evento de resistência cultural por apresentar filmes inéditos de diferentes países e linguagens, dando ao público o poder de júri. Nesta comunicação, pretende-se apresentar alguns aspectos do funcionamento da Mostra em seus primeiros anos, como o seu papel na distribuição de filmes brasileiros e estrangeiros durante o regime militar e sua atuação contra a censura, além de levantar questões sobre o uso de festivais de cinema como objeto historiográfico.

PALAVAS-CHAVE: Mostra Internacional de Cinema de São Paulo; Leon Cakoff; festivais de cinema; Museu de Arte de São Paulo.

INTRODUÇÃO

No ano de 1977, em meio ao regime militar brasileiro, o Museu de Arte de São Paulo (MASP) comemorava seu trigésimo aniversário. Como parte das comemorações, o diretor do Departamento de Cinema do museu, Leon Cakoff, organizou uma mostra de filmes não competitiva: surgia, então, a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo. Funcionando ininterruptamente há mais de quarenta anos, a Mostra é hoje um dos principais festivais de cinema do país. Suas sete primeiras edições são objeto de minha pesquisa de mestrado intitulada “Território da cinefilia: a Mostra Internacional de Cinema e a cidade de São Paulo (1977-1983)”.

O estudo sobre festivais de cinema é uma novidade no campo acadêmico. Em diversas áreas, ainda são raros os trabalhos que se debruçaram sobre esse tipo de objeto – e na historiografia, a produção é ainda mais escassa. A produção acadêmica mais significativa tem proliferado apenas há cerca de uma década. Um dos marcos dessa proliferação foi o livro *Film festival: from european geopolitics to global cinephilia,* publicado a partir da tese de PhD em estudos de mídia de Marijke De Valck (2007). Esta obra realizou um estudo de caso dos festivais de Berlim, Cannes, Veneza e

---

1 Professor de Ensino Médio e Técnico no Centro Paula Souza. Bacharel e Licenciado em História. Mestrando do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). E-mail: <escrevaparaodylan@gmail.com>.

Rotterdam e analisou suas dimensões histórica, geopolítica, econômica, midiática e cultural para sustentar a hipótese de que os festivais de cinema contemporâneos funcionam como um amplo circuito de influências, uma chamada "*network*" [2]. A partir do trabalho da autora e da criação do site *Film Festival Research*3, mantido por Skaid Lost e pela própria De Valck, multiplicaram-se as pesquisas sobre festivais de cinema no mundo todo.

Segundo Stéphanie-Emmanuelle Louis, em "Pour une histoire des festivals (XIXe-XXIe siècles)" – resenha sobre evento acontecido na capital francesa em 2011 – os festivais de cinema constituem um lugar de passagem para a valorização de um objeto cultural e são, ainda, espaços reveladores das tensões e representações de uma época. Louis destaca a produção que estava se iniciando naquele momento e eclodiria poucos anos depois, com a publicação dos trabalhos de Caroline Moine e Andreas Kötzing (2014; 2017), sobre os festivais de cinema organizados durante a Guerra Fria. Esses trabalhos mostram as trocas culturais promovidas por festivais em um período fortemente marcado pelo cerceamento de circulação de ideias. Destarte, os estudos sobre os festivais ampliam perspectivas de estudo acerca de diferentes áreas do conhecimento (desde história cultural do cinema até relações internacionais e estudos midiáticos). Pode-se, assim, compreender neste campo de pesquisa um potencial transdisciplinar.

Ainda que não dialogue diretamente com essa recente bibliografia internacional sobre festivais de cinema, a pesquisa de Izabel de Fátima Cruz Melo (2016) é um importante trabalho historiográfico que se debruça sobre um caso brasileiro. A autora investigou as primeiras edições da Jornada de Cinema da Bahia, organizadas durante o regime militar brasileiro, em um período contemporâneo ao aqui abordado sobre a Mostra de São Paulo. Logo na introdução de seu trabalho, Izabel Melo disserta sobre a importância de se pesquisar um festival de cinema e perceber elementos extrafílmicos na construção de uma história cultural do cinema:

> Cinema é mais que filme. Porque insistir nessa afirmação? Insistimos, pois muitas vezes no curso da construção do projeto e da própria pesquisa, tivemos que explicar como e porque iríamos falar de cinema, sem objetivamente 'falar de filmes', ou seja, sem necessariamente analisá-los como recurso didático, ou documento histórico. Isso significa entender o cinema como um objeto possível ao estudo da História, chamando atenção para seu viés de atividade na qual diversas pessoas se inserem desde o momento da produção, passando pela distribuição, exibição, crítica, conservação e pesquisa. Este desdobramento indica a necessidade da compreensão do cinema enquanto prática

---

[2] Manteve-se aqui o termo em inglês, pois a "network" proposta por De Valck é a ideia central de seu trabalho, tendo um significado próprio de rede interconectada de festivais de cinema.

[3] Disponível em: <http://www.filmfestivalresearch.org/> Acesso em: 12 de Outubro de 2018.

> social, fato cultural, e de que muito mais que supostamente refletir ou fugir da realidade, é constitutivo dela. (MELO, 2009, p. 12)

Partindo desse contexto teórico-metodológico, se os festivais de cinema são uma novidade no estudo acadêmico, a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo é um objeto de pesquisa inédito. O único trabalho que conta a história da Mostra foi realizado em 2007, em decorrência do trigésimo aniversário do evento. O livro *Cinema sem fim: a história da Mostra – 30 anos* foi produzido pelo próprio festival. A obra, escrita pelo próprio organizador, Leon Cakoff, traz uma narrativa bastante pessoal. Cakoff apresenta tanto fatos, como suas impressões, caracterizando seu livro mais como projeto memorialista dos trinta anos do evento que fundou e sempre dirigiu, do que um estudo crítico acerca do festival. Via de regra, quase toda produção sobre história dos festivais, antes da proliferação dos estudos acadêmicos na última década, tinha esse perfil4.

A partir da dificuldade de se trabalhar com um objeto de estudo ainda inédito e levando em conta a particularidade teórico-metodológica do estudo sobre festivais de cinema, estudar a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo propõe grandes desafios. Acerca de seu ineditismo, intenta-se, na pesquisa de mestrado, realizar uma radiografia dos primeiros anos da Mostra e compreender como ela se estruturou em seus primeiros anos. O recorte das sete primeiras edições justifica-se por dois motivos: primeiramente, pelo fato do período escolhido (1977 a 1983) ser concomitante ao regime militar brasileiro; em seguida, devido a Mostra estar vinculada diretamente ao Museu de Arte de São Paulo nesse primeiro setênio. Essas duas características influenciaram a dinâmica assumida pelo festival, fortemente marcada por um ideal de resistência cultural.

Boa parte da documentação utilizada na pesquisa é pertencente ao acervo oficial das primeiras edições da Mostra, que está presente na Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo. Esse acervo é formado por cerca de vinte e cinco caixas com fontes das mais diversas, produzidas ou acumuladas pela Mostra e pelo MASP, como dossiês dos filmes exibidos (pastas com fotos, cartazes de divulgação, e dados dos filmes, entre outras informações), controle de ingressos, fichas técnicas, fichas de comentários do público, documentos oficiais da alfândega, da Divisão de Censura, correspondências, telegramas, memorandos internos do MASP, recortes de jornais e revistas

---

[4] É o que conta Aida Vallejo (2014, p.14): "Apesar da importância dos festivais para a história do cinema, eles raramente têm sido objeto de estudos acadêmicos sérios. A bibliografia dedicada a esses eventos é geralmente limitada a críticas cinematográficas publicadas na imprensa especializada e a algumas monografias históricas, que na maioria dos casos são encomendadas por um festival específico por ocasião de seu aniversário, o que afeta em grande medida, seu caráter promocional." (tradução nossa). Nesse artigo, presente em um número especial da Revista de História do Cinema *Secuéncias* dedicado somente aos festivais de cinema, Vallejo realiza um balanço da produção acadêmica até o ano de 2014.

e até papéis avulsos com anotações feitas por Leon Cakoff, quando trabalhava no museu. Para a construção dessa comunicação foram utilizados os catálogos, fichas de público e recortes de jornais.

"UM FESTIVAL CONTRA A CENSURA DO MERCADO" - E DO GOVERNO

A Mostra Internacional de Cinema de São Paulo não foi a primeira experiência de festival internacional de cinema realizada no país. Em 1954, também na capital paulista, fora organizado o I Festival Internacional de Cinema do Brasil, em decorrência do aniversário de quatrocentos anos da cidade. Extremamente marcado por escândalos e pelo gasto excessivo de dinheiro (SOUZA, 2001, p.350-353), o Festival do quarto centenário foi lembrado por Leon Cakoff, em material publicado para a divulgação na imprensa da primeira edição da Mostra em 1977[5], exatamente como o exemplo que não deveria ser seguido pelo evento que propunha.

Leon Cakoff tinha 29 anos e, desde 1974, era diretor do Departamento de Cinema do MASP. Formado em sociologia pela Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FEPESP), Cakoff iniciou sua carreira profissional em 1969, como jornalista e crítico de cinema dos Diários Associados – empreendimento de Assis Chateaubriand, cofundador do MASP. Como crítico, começou a viajar para cobrir festivais de cinema europeus a partir de 1971 (CAKOFF, 2007, p.106). Nos anos que dirigiu o Departamento de Cinema, Leon Cakoff promoveu diferentes mostras, tanto de novas cinematografias[6] como de retrospectivas[7]. Sua atuação à frente do Departamento transformou o MASP em um importante espaço de sociabilidade do público cinéfilo de São Paulo; a partir da primeira edição da Mostra Internacional de Cinema, o MASP se consolidaria como tal.

Entre maio e junho de 1977, Leon Cakoff, em nome do Departamento de Cinema do MASP enviou uma correspondência oficial – que também era assinada pelo diretor da instituição, Pietro Maria Bardi – para cinquenta e duas embaixadas e consulados de países estrangeiros em São Paulo. A breve correspondência convidava o país a participar da Mostra Internacional de Cinema que seria realizada na segunda quinzena de outubro daquele ano. A carta dizia que o país poderia enviar um filme de longa-metragem para participar da mostra que não seria competitiva. Quinze países responderam ao convite e, somados ao Brasil, dezesseis países participaram daquela que seria a primeira edição do evento.

---

[5] "Material para a imprensa". 1977. Acervo Mostra

[6] Como, por exemplo, as mostras "Revisão do Novo Cinema Alemão" e "Inéditos do Cinema Italiano", realizadas respectivamente em julho e dezembro de 1975 (CAKOFF, 2007, p.38; 34).

[7] Exemplo disso foram as retrospectivas "Festival Totó" e "Os Filmes do Imortal Fritz Lang", realizadas em julho e setembro de 1976 (CAKOFF, 2007, p.42; 41).

As características que diferiam do festival de 1954 supracitado, eram várias. Leon Cakoff propunha um festival "não mundano", que não trouxesse convidados, não apelasse a verbas oficiais e, por fim, que não fosse competitivo. Importaria na Mostra apenas os filmes. Deste modo, o próprio Cakoff preferiu denominar seu evento como "Mostra", simbolizando uma diferenciação à ideia negativa que tinha de "festival". A Mostra de Cakoff apresentava-se, destarte, como um evento de resistência, "contra todas as ditaduras: a ditadura política e a ditadura do mercado"8.

Explica-se o sentido de resistência do festival ao se analisar o período em que a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo floresceu. Em 1977, o Brasil estava sob um regime militar há mais de uma década; a censura prévia aos órgãos de imprensa e às diversões culturais – sendo esta estruturada por conceitos como conservadorismo, moralismo, clientelismo, controle, vigilância e repressão – era um dos pilares do regime militar brasileiro (FICO, 2003).

Apesar de a Mostra não ser competitiva, o público teria o direito de escolher o melhor filme do evento, através de votação. Aí reside talvez o fator mais emblemático do evento de Cakoff: o voto do público era algo inédito em festivais do mundo todo e, no Brasil sob um regime ditatorial, que estava cerceado do direito de escolher presidente há mais de uma década, era bastante significativo.

O voto do público é tão significativo, que a legenda "O público é o júri" estampa as capas, ou as primeiras páginas dos catálogos das quatro primeiras edições da Mostra em formato de carimbo – semelhante aos carimbos da Divisão de Censura de Diversões Públicas. Esta abertura democrática jamais seria abandonada pela Mostra. Entretanto, a partir da quarta edição, em 1980, o voto não seria mais exclusividade do público: seria instituído um júri formado por críticos de cinema para as edições da Mostra, que passaria, assim, a conceder dois prêmios por edição: o prêmio de público e o prêmio da crítica.

Esta mudança de postura em relação ao júri representa uma profissionalização pela qual a Mostra passou após a sua terceira edição. Já contando com grande sucesso de público, a Mostra ganhou respaldo de festival e passou a figurar os calendários de eventos cinematográficos de importantes revistas especializadas estrangeiras, como a *Variety* e a *International Film Guide*9. Para se manter no calendário de eventos desses periódicos, a Mostra precisou deixar de ser competitiva e passou a selecionar um júri crítico.

---

[8] Esse axioma, utilizado por Marcos Napolitano (2004, p.124) ao se referir aos movimentos alternativos e independentes dos anos 1970, pode ser perfeitamente utilizado para designar os objetivos da Mostra de Cakoff no MASP.

[9] Cartas recebidas. 1979. Acervo Mostra.

O número de filmes apresentado pela Mostra cresceu gradualmente durante o período estudado. Se na primeira edição o convite fora feito exclusivamente às embaixadas e consulados dos países, nas próximas o contato seria realizado diretamente com empresas produtoras e distribuidoras estrangeiras. Depois dos 22 filmes de 16 países apresentados na edição de 1977, os números das próximas seis Mostras foram os seguintes: 35 filmes de 23 países, em 1978; 47 filmes de 24 países, em 1979; 56 filmes de 23 países, em 1980; 51 filmes de 26 países, em 1981; 43 filmes de 25 países, em 1982; e 64 filmes de 28 países na sétima edição, em 1983.

Entre os países que participaram dessas sete primeiras edições da Mostra, estavam alguns cujos filmes dificilmente chegariam ao circuito comercial brasileiro. Tratavam-se de países socialistas, como Cuba, União Soviética, China e Iugoslávia, alguns sem qualquer relação diplomática com o regime militar brasileiro. A simples apresentação de filmes desses países já caracterizava a Mostra como um evento de resistência em meio à ditadura, pois cumpria com o objetivo de furar os bloqueios impostos pelo regime e abria diálogos com uma produção cultural até então desconhecida no país. Mas a Mostra foi além do papel político na curadoria dos filmes e trouxe ao Brasil diferentes cinematografias, como do Irã, de Marrocos e de quase toda a América Latina.

Entre os países que mais apresentaram filmes nas sete primeiras edições, estavam Cuba (com 14 filmes), França (22 filmes), Alemanha Ocidental (24 filmes) e Estados Unidos (26 filmes). Acima de todos esses países, o Brasil apresentou 46 filmes nesses primeiros anos da Mostra. Em um período cuja produção do cinema nacional estava quase integralmente marcado pela atuação da Empresa Brasileira de Filme S/A (Embrafilme)10, a Mostra abriu espaço para a exibição do cinema nacional, tanto de longa, como de curtas-metragens. O filme brasileiro *Lucio Flávio – passageiro da agonia*, de Hector Babenco, foi o vencedor da primeira edição do festival.

Um dos meios de trazer os filmes para o país e driblar uma possível apreensão pelas autoridades militares foi a utilização da mala diplomática. A inviolabilidade desse serviço era assegurada pela Convenção de Veneza sobre Relações Diplomáticas, de 196111. Os filmes eram enviados do exterior para o Departamento de Cinema do MASP. A respeitabilidade internacional do Museu decerto facilitava essas negociações. O uso da mala diplomática, no entanto, garantia a chegada dos filmes ao

---

[10] Criada em 1969, a Embrafilme era uma empresa de economia mista, em que a União era a maior acionista. Seu intuito inicial era ser uma distribuidora de filmes brasileiros no exterior, mas em seu período de atividade acabou por ser a grande financiadora, coprodutora e distribuidora do cinema nacional dentro e fora do território brasileiro, além de adquirir e importar alguns filmes estrangeiros (GATTI, 2007, p.11)

[11] O Brasil foi um dos estados partes nesta Convenção e, por meio de Decreto do ano de 1965, o regime militar garantia sua inteira execução e cumprimento. Ver: CONVENÇÃO DE VIENA SÔBRE RELAÇÕES DIPLOMÁTICAS. Apud: BRASIL. Decreto Nº 56.435, de 8 de Junho de 1965. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/Antigos/D56435.htm> Acesso em: 12 de Outubro de 2018.

país, mas não necessariamente sua exibição irrestritamente livre. Assim, antes de cada exibição da Mostra, os filmes eram apresentados para autoridades e, durante as sessões, agentes do Departamento de Ordem Política e Social de São Paulo (DEOPS-SP) monitoravam o comportamento do público.12

Ao correr os olhos sobre a deleção de filmes apresentados nas sete primeiras edições da Mostra, conseguimos captar indícios dos objetivos de furar bloqueios culturais como propusera Cakoff. Pode-se citar títulos de cineastas consagrados, como Glauber Rocha (*A idade da Terra*, 4ª Mostra), Federico Fellini (*A cidade das mulheres*, 4ª Mostra) e Manoel de Oliveira (*Amor de perdição*, 3ª Mostra); filmes com forte teor político, como *A batalha do Chile* (3ª Mostra), que documentou o golpe de Estado de Augusto Pinochet, ou o turco *Yol* (6ª Mostra) que, segundo Cakoff, só foi possível ser finalizado graças a uma negociação diplomática entre ele e o governo da Turquia[13]; e ainda filmes com nudez, ou cenas de sexo explícito não simulado banidos pela censura do regime ditatorial, como *O império dos sentidos* (3ª Mostra), *Calígula* (5ª Mostra) e *Saló, os 120 dias de Sodoma* (5ª Mostra). Neste vasto panorama, a Mostra ainda abriu espaço para filmes que, mais tarde, se tornariam sucesso comercial no Brasil, como o musical hollywoodiano *Hair* (3ª Mostra) e a comédia anglo americana *Monthy Python, O Sentido da Vida* (7ª Mostra).

A partir de todo esse arcabouço fílmico, fica notável que a Mostra não quis se prender a nenhum estigma. Com o chamariz de suas primeiras edições que trouxeram filmes cubanos, ou a partir da terceira edição, que apresentara o até então censurado *O império dos sentidos*, o festival de Cakoff conseguiu uma autonomia em sua curadoria, sempre buscando uma versatilidade, tanto de títulos, como de nacionalidades. A diversidade de escolhas é citada por Cakoff no editorial da quarta edição da Mostra, em 1980:

> Para esta 4ª Mostra temos a oferecer — independentemente do conteúdo de qualquer filme selecionado — outros bons momentos de reflexão: um privilégio que raros outros países podem se dar ao luxo nos dias de hoje, o que é, por sua vez, reflexo da projeção geopolítica do próprio país no panorama internacional. O privilégio que oferecemos é justamente a possibilidade de nos situarmos

---

[12] No acervo do DEOPS, disponível no Arquivo Público do Estado de São Paulo, foram encontradas algumas fichas produzidas por agentes do Departamento que traziam informações sobre o conteúdo dos filmes e sobre as características e o comportamento dos espectadores. Em uma ficha referente sobre o filme cubano *Mahuala*, exibido na Mostra de 1979, o agente tece os seguintes comentários: "Após o filme, vários grupinhos mantiveram acalorada conversação na entrada do MASP e, é evidente, acharam pontos de coincidência nessa estória filmada com as campanhas e chamados movimentos de libertação desencadeados, na base de reivindicação da 'terra e liberdade', que vêm ocorrendo bem mais às claras e, também, uma comparação entre o nosso govêrno e o 'ditatorial e despótico' do filme." Ver: Ficha 3ª Mostra Internacional de Cinema em São Paulo. Relatório. Acervo DEOPS. Arquivo Público do Estado de São Paulo.

[13] Segundo Cakoff conta em seu livro, o diretor curdo Yilmaz Güney estava preso na Turquia, quando a Mostra convidou para participar da sexta edição. O diretor conseguiu liberdade condicional para viajar a São Paulo e acabou fugindo, quando estava numa escala em Zurique. Na Suíça, o diretor conseguiu finalizar *Yol*, que ganharia a Palma de Ouro no Festival de Cannes naquele ano. CAKOFF. *op. cit.* p.109.

como mediadores incondicionais, acima de quaisquer ideologias e políticas econômicas que hoje retalham o mundo, e consciências limitadas a cada fronteira. Pois são raros os países que expressam através de seus festivais, problemáticas tão conflitantes como as que apresentamos desta vez. É na mesma seleção que temos o privilégio de apresentar um filme grego e um filme turco; da Alemanha Oriental e da Alemanha Ocidental; da China e da União Soviética; de Portugal e de Moçambique; sobre Israel e sobre a Palestina; de Cuba e dos Estados Unidos, além daquelas cinematografias que encerram em si próprias os seus antagonismos. Estamos, portanto, acima de todos os fetiches e maior avanço não pode existir para que se fertilizem as imaginações.[14]

Em seu primeiro setênio, a Mostra alcançou uma respeitabilidade ímpar na imprensa, tanto paulista, como nacional. Se em sua primeira edição o festival passou praticamente despercebido aos olhos da mídia, a partir da terceira ela foi amplamente elogiada pelas revistas e jornais impressos. Críticos de cinema como Rubens Ewald Filho e Ely Azeredo estampavam colunas elogiosas com manchetes enfáticas para se referir à Mostra. "O Grande Festival"15, "O MASP monopoliza as atenções com sua III Mostra de Cinema"[16] e "Um festival que precisa permanecer"17, são alguns exemplos dessas manchetes. No periódico carioca *Jornal do Brasil*, uma matéria assinada por Ely Azeredo se intitulava "Um festival contra a censura do mercado"; para o colunista – um dos maiores entusiastas do empreendimento de Cakoff –, a Mostra de São Paulo funcionava como um "aríete contra as barreiras que isolam os brasileiros do *contágio* da maioria das culturas de além-fronteira".18

Tamanha repercussão na imprensa talvez seja fruto do impressionante sucesso de público que a Mostra obteve já a partir de sua primeira edição. No ano de 1977, quando os vinte e cinco filmes dos dezesseis países foram apresentados durante dez dias apenas no auditório do MASP – cuja capacidade era de 420 pessoas sentadas (CAKOFF, 2007, p.34) –, o demonstrativo de ingressos registrou o número de mais de catorze mil espectadores19. Com a ampliação do número de salas participantes e de filmes apresentados, o público da Mostra chegou a quase 30 mil pessoas já na segunda edição. Em seus primeiros sete anos, o evento conseguiu manter a média superior a 20 mil espectadores por edição20.

---

[14] CATÁLOGO. 4. Mostra Internacional de Cinema em São Paulo. São Paulo: MASP, 1980

[15] "O grande festival". *Jornal da Tarde*. 13/10/1979. Acervo Mostra.

[16] "O MASP monopoliza as atenções com sua III Mostra de Cinema". *Diário Popular*. 15/10/1979. Acervo Mostra.

[17] Rubens Ewald Filho. "Um festival que precisa permanecer". *O Estado de São Paulo*. 02/11/1979. Acervo Mostra.

[18] Ely Azeredo. "Um festival contra a censura do mercado". *Jornal do Brasil*. 28/10/1979. Grifo do jornal.

[19] Segundo esse demonstrativo, nas quarenta sessões organizadas na primeira edição da Mostra, entre 21 e 31 de outubro de 1977, foram vendidos 9.729 ingressos avulsos que, somados aos 2.560 ingressos permanentes (comprados em pacote no início do evento) e aos 2.000 distribuídos aos convidados totalizavam um público de 14.289 pessoas. Acervo Mostra.

[20] Demostrativos de ingressos. Acervo Mostra.

Em apenas sete anos a Mostra se consolidou como um importante festival de cinema da capital paulista, celebrada tanto pelo público, quanto pela imprensa. Ao romper com o MASP, após a sétima edição, o festival de Cakoff continuou21 promovendo edições anuais, graças ao respaldo conquistado pelo festival já em seu prelúdio. Se para uma pesquisa histórica a Mostra traz à tona representações e tensões de uma época, hoje pode-se considerar que, certamente, constitui um lugar de passagem para a valorização de um objeto cultural: com uma seleção de mais de 300 filmes por ano, a Mostra de São Paulo na contemporaneidade é um dos maiores eventos da cidade22.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema, para além do estudo analítico de suas representações, é uma importante fonte para compreendermos diferentes práticas culturais. Festivais de cinema, ainda pouco presentes como objeto de estudo na historiografia, “podem ser estudados e problematizados a partir de vários ângulos e questões (políticas, culturais, históricas, sociológicas)” (VILLAÇA, 2017, p.280). O notável crescimento de trabalhos de pesquisa acerca dos festivais demonstra que este objeto tem sido cada vez mais abarcado pela academia, ampliando perspectivas de análise.

Surgida com um propósito de resistir contra a censura do regime militar brasileiro e de abrir espaço para a exibição cinematográfica no país, a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo em poucos anos se consolidou na cidade. Trazendo filmes de diferentes países e diversas linguagens, a Mostra conseguiu não ser estigmatizada como um festival estritamente político, ou circunscrito a raros cinéfilos; Leon Cakoff, à frente de seu empreendimento, fez da Mostra um espaço de circulação da cultura cinematográfica com amplo sucesso de público e grande apoio da imprensa. Essas características marcaram a Mostra em suas sete primeiras edições e deram substancialidade para o evento continuar existindo a partir do ano de 1984, quando se desvinculou do MASP.

Em meio a diversas possibilidades de entendimento da produção e circulação cultural no Brasil durante o regime militar brasileiro, a Mostra de São Paulo apresenta-se como um objeto ímpar. Sua importância engloba aspectos de exibição cinematográfica no país, luta contra a censura, negociações

---

[21] Cakoff permaneceu como diretor da Mostra até seu falecimento, em 2011. Desde então, a Mostra é dirigida por Renata de Almeida, viúva de Cakoff. A partir de fins dos anos 1980, Renata teve um protagonismo tão importante quanto Leon na condução do festival.

[22] Segundo o site *Visite São Paulo*, utilizando dados do biênio 2009/2010, a Mostra aparece em oitavo lugar no ranking de eventos com o maior público da cidade, com média de 200 mil por edição. A Mostra aparece à frente de megaeventos como a Fórmula 1, o carnaval e a São Paulo Fashion Week. Ver: VISITE SÃO PAULO. “Dados da cidade de São Paulo”. Disponível originalmente em: <http://www.visitesaopaulo.com/dados-da-cidade.asp> Acesso em: 16 de novembro de 2016; Disponível atualmente em: <https://sites.google.com/site/universoen/turismo> Acesso em: 12 de outubro 2018.

diplomáticas e, até mesmo, a compreensão da prática cinéfila entre os brasileiros. Buscou-se aqui apresentar, de forma panorâmica, algumas das características que marcaram as primeiras edições do evento. O estudo da Mostra, assim como a atuação de outros festivais e cineclubes nas décadas de 1970 e 1980, pode ampliar perspectivas analíticas o campo historiográfico acerca da resistência cultural ao regime militar brasileiro.

REFERÊNCIAS

DE VALCK, Marijke. **Film Festivals:** from european geopolitics to global cinephilia. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, 2007.

GATTI, André Piero. **Embrafilme e o cinema brasileiro**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007

KÖTZING, Andreas. MOINE, Caroline. **Cultural transfer and political conflicts:** film festivals in the Could War. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2017

LOUIS, Stéphanie-Emmanuelle, « Pour une histoire des festivals (XIXe-XXIe siècles) », 1895. **Mille huit cent quatre-vingt-quinze**, 66 | 2012, mis en ligne le 01 mars 2015. Disponível em: <http://journals.openedition.org/1895/4478> Acesso em: 12 de Outubro de 2018.

MELO, Izabel de Fátima Cruz. **"Cinema é mais que filme":** uma história das Jornadas de Cinema da Bahia (1972-1978). Salvador: EDUNEB, 2016

MOINE, Caroline. **Cinéma et guerre froide:** Histoire du festival de films documentaires de Leipzig (1955-1990) Paris: Publications de la Sorbonne, 2014

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira:** utopia e massificação. São Paulo: Contexto, 2006.

SOUZA, José Inácio de Melo Souza. **Paulo Emílio no Paraíso**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

VILLAÇA, Mariana. Os Festivais de Cinema de *Marcha* e seu papel na constituição de um circuito cultural de resistência política (Uruguai, 1967 e 1968). In: MORETTIN, E.; AGUIAR, C. A. de; CARVALHO, D. C.; MONTEIRO, L. R.; ADAMATTI, M. M. (Org.). **Cinema e história:** circularidades, arquivos e experiência estética. Porto Alegre: Sulina, 2017.

AS CINEMATOGRAFIAS ALEMÃ E POLONESA NA PROGRAMAÇÃO DA CINEMATECA DO MUSEU GUIDO VIARO (CURITIBA, 1975 - 1985)

CARVALHO, Luciane[1]

Resumo: Este trabalho busca analisar a programação da Cinemateca do Museu Guido Viaro (hoje chamada Cinemateca de Curitiba) entre os anos de 1975 e 1985, especificamente as exibições das cinematografias alemã e polonesa no contexto dos cinemas novos. Propomos uma interpretação sobre a presença constante de tais nacionalidades em relação ao conjunto de exibições da referida instituição. Para tanto, recorremos a fontes heterogêneas, tais como anúncios em jornais, revistas, borderôs e folhetos de divulgação, tratando os dados tanto de forma quantitativa quanto qualitativa. Como pano de fundo, procuramos entender se, como e em que medida a curadoria da Cinemateca do Museu Guido Viaro corroborou com determinada imagem da cidade de Curitiba defendida pelas gestões municipais do período analisado, denominada *lernismo*, principalmente em suas implicações no consumo cultural gerido pela Fundação Cultural de Curitiba, órgão do governo municipal ao qual o Museu Guido Viaro era submetido.

Palavras-chave: cinematecas; Cinemateca de Curitiba; cinema alemão; cinema polonês.

Algo a ser considerado nos estudos sobre cinema é a articulação desta arte com as instituições dedicadas à preservação de filmes e que, consequentemente, conectam-nos com a história desta arte. Seria uma tarefa extremamente difícil escrever a história do cinema sem contar com a ajuda das cinematecas, guardiãs de acervos riquíssimos: por meio delas não acessamos apenas os filmes, mas também materiais diversos que orbitam o fazer cinematográfico e que são também fundamentais para entendermos esse universo. dando um passo além, observamos no Brasil, nos últimos dez anos, uma leva de interesse acadêmico sobre as cinematecas em si, enquanto objeto do olhar de pesquisadores. Alguns exemplos são as pesquisas desenvolvidas nos programas de pós-graduação que dedicaram-se à Cinemateca Brasileira (CORREA JUNIOR, 2007; SOUZA, 2009; COELHO, 2009) e Cinemateca do MAM-RJ (QUENTAL, 2010). Neste impulso, decidimos explorar a Cinemateca de Curitiba, ou Cinemateca do Museu Guido Viaro, ainda pouco explorada em pesquisas[2].

Se por um lado a escassez de bibliografia sobre a Cinemateca de Curitiba é um problema, por outro oferece um amplo campo a ser explorado, com documentos praticamente inéditos e recortes múltiplos. Decidimos, então, abrir caminho e analisar a programação da

[1] Bacharela em História: Memória & Imagem (UFPR, 2013), mestra em História (UFPR, 2018) doutoranda em História (UFPR). Graduação em andamento em Cinema e Vídeo (UNESPAR/FAP). Integrante da linha de pesquisa Cultura & Poder e do grupo de pesquisa NEMED – Núcleo de Estudos Mediterrânicos (UFPR). E-mail: lucianecvl@gmail.com

[2] Trata-se de nossa dissertação de mestrado intitulada *A Programação Da Cinemateca Do Museu Guido Viaro (Curitiba, 1975-1985)*, defendida no Programa de Pós-Graduação em História da UFPR em 2018 (CARVALHO, 2018).

Cinemateca em seus dez primeiros anos, entre 1975 e 1985. Tal escolha deu-se pela abundância de fontes históricas disponíveis nos acervos curitibanos (Casa da Memória, Biblioteca Pública do Paraná e da própria Cinemateca). Buscamos reconstituir, na medida do possível, a programação de filmes exibidos no período e sistematizar os dados numa planilha[3]. Nessa massa de dados, passamos a observar quais filmes eram exibidos com maior frequência, bem como outros recortes possíveis. Neste trabalho, propomos uma observação sobre um fragmento correspondente às exibições de filmes poloneses e alemães, visto que excetuando as filmografias brasileira e norte americana, figuraram entre as mais recorrentes em mostras.

Cinemateca do Museu Guido Viaro – origens e breve histórico

Inaugurada em 23 de abril de 1975, a Cinemateca surgiu como seção do Museu Guido Viaro, inaugurado poucas semanas antes, em 19 de março. A iniciativa de complementar o museu teria vindo do então prefeito Jaime Lerner, que ordenou a adequação do subsolo para a instalação de uma sala de "cinema de arte". O prédio que o abrigava pertencia à Força Aérea Brasileira, desapropriado para a abertura da Estrutural Norte (a Travessa Nestor de Castro, continuada pela Alameda Augusto Stelfeld). Parcialmente demolido, o prédio foi restaurado sob o projeto do arquiteto Julio Pechmann para a instalação do museu, seguindo a definição proposta da criação do Centro Histórico de Curitiba no novo plano diretor, região que passava por revitalização por meio da requalificação de edifícios daquela região, considerada degradada (SILVEIRA, 2016, p. 81). Atualmente, esse edifício abriga a Casa da Memória, tendo passado por uma reforma e grande mudança em sua fachada.

O museu homenageia o artista visual e professor Guido Viaro, italiano radicado em Curitiba que faleceu em 1971. Suas obras foram cedidas pela família para a prefeitura em regime de comodato. Pertencente à FCC, cabia ao museu a promoção das artes plásticas por meio de exibições, *workshops*, palestras e seminários, levando-o a ser um dos principais museus de Curitiba. Destacam-se também seu Centro de Documentação e Pesquisas e seu ateliê.

As instalações da Cinemateca referiam-se a um auditório com 110 lugares nomeado Sala Arnaldo Fontana, em homenagem ao crítico de cinema. Contava com um projetor de 35mm e dois de 16mm, um sendo da FCC e outro doado pelo Instituto Goethe (BOLETIM DA CASA ROMÁRIO MARTINS, 2005, p. 26). Contava com salas de trabalho e depósito

---

[3] Planilha disponível em <https://goo.gl/mcNemG>

climatizado para as películas. Possuía ainda mesas enrolareiras nas duas bitolas e uma moviola de 16mm.

Suas atividades de exibição, formação e preservação originaram-se de iniciativas anteriores promovidas pela Fundação Cultural de Curitiba, como festivais que ocorreram no Teatro Paiol, bem como cursos de cinema, entre 1972 e 1974 (BOLETIM CASA ROMÁRIO MARTINS, 2008, pp 154-159). Um dos eventos destacados por Hugo Moura Tavares é a realização da VII Jornada Nacional de Cineclubes em fevereiro de 1974, retomada após um hiato de seis anos, servindo de marco para a retomada do movimento cineclubista e oposição política à ditadura militar (BOLETIM DA CASA ROMÁRIO MARTINS, 2005, p. 14).

Quanto à prospecção, a FCC deu seus primeiros passos ao recuperar filmes de João Baptista Groff,e Anibal Requião, além de documentários, por exemplo da Botelho Filmes, do Rio de Janeiro, sobre a neve em Curitiba em 1958, e outro sobre a própria cidade, realizado em 1951 por Armando Ribeiro Pinto, presidente do Clube de Cinema. Era um trabalho constante na FCC e seu Setor de Cinema, que entrava em contato com descendentes dos pioneiros paranaenses e com possíveis possuidores de películas antigas. O material era adquirido por compra, doação simples ou doação condicionada, que exigia a contrapartida de fabricar uma nova cópia para o proprietário. Ao receber películas em nitrato, a FCC realizava negativos e contratipos, além da redução para 16mm utilizada em exibições. Este serviço era realizado pela Lider Cine Laboratório, do Rio de Janeiro. Os materiais em nitrato eram encaminhados ao Arquivo de Microfilmes da Prefeitura. As cópias em 16mm eram projetadas para uma plateia era formada por historiadores, jornalistas e convidados especiais, cujo objetivo era coletar informações sobre a obra em questão. Após essa identificação, o filme era arquivado. As películas que não eram do interesse da FCC eram encaminhadas para a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Essas informações sobre prospecção encontramos num documento no setor de documentação da Cinemateca de Curitiba referente à um relato de tais atividades no IV Encontro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, realizado em Recife, julho de 1974. Ali temos a declarada intenção da FCC em criar uma filmoteca, que já previa a promoção de concursos para a realização de filmes de montagem sobre o material recuperado. Sabemos que o responsável pelo Setor de Cinema da FCC era Valêncio Xavier (BOLETIM DA CASA ROMÁRIO MARTINS, 2005, p. 18), cuja viagem à França em 1959 o aproximou da Cinemateca Francesa e da ideia de preservação de filmes. À Valêncio é creditada a ideia de criar em Curitiba uma cinemateca, sendo seu primeiro diretor, entre 1975.

A entrada nas sessões, que ocorriam de terça-feira a domingo às 20:30 horas, era inicialmente exclusiva para sócios, que pagavam uma mensalidade de CR$10,00 ou CR$5,00 para estudantes, que ainda ganhavam o direito de sugerir atividades a serem realizadas pela Cinemateca. Havia também a categoria de sócios honorários, como prefeito de Curitiba e conselheiros e diretores da FCC. A gestão da cinemateca se dava por meio de uma diretoria composta por presidente, secretário e tesoureiro nomeados pela FCC para cargos de um ano. A primeira gestão da diretoria era Valêncio Xavier como presidente, Francisco Alves dos Santos como secretário e Jair Mendes, que também era diretor do Museu, como tesoureiro (BOLETIM DA CASA ROMÁRIO MARTINS, 2005, p. 27).

Finda a gestão de Valêncio Xavier, em 1983, seu sucessor Francisco Alves dos Santos comprometeu-se em dar continuidade ao modelo inicial, ampliando-as. Cursos, mostras, retrospectivas, pesquisas e recuperação de filmes continuavam no dia-a-dia da Cinemateca. Uma mudança importante foi a instalação do sistema de ingressos a preços fixos e simbólicos, abandonando o esquema de mensalidade de sócios. Além da responsabilidade pela programação do Cine Groff, e posteriormente Ritz e Luz, a CMGV ampliou suas exibições nos bairros, em associações de moradores, nos Circos da Cidade e em outros locais populares, em conformidade com as novas aspirações democráticas que envolviam a mudança de gestão da prefeitura, durante a redemocratização e abertura política do país (BOLETIM DA CASA ROMÁRIO MARTINS, 2005, pp. 50-52).

O Museu Guido Viaro funcionou até 1995, quando ocorreu o rompimento do acordo entre Constantino Viaro, herdeiro de Guido, e a Prefeitura, alegando descaso e deterioração do acervo de seu pai. Em 2009 a família Viaro inaugurou um museu homônimo, agora de caráter privado. A Cinemateca do Museu Guido Viaro passou a se chamar Cinemateca de Curitiba, ganhando em 1997 uma nova sede, com arquitetura específica para abrigar suas atividades. As novas instalações localizam-se na esquina das ruas João Manoel e Presidente Carlos Cavalcanti, no bairro São Francisco, abrangendo dois casarões históricos e um anexo novo que corresponde às salas climatizadas de armazenamento do acervo e à sala de exibição, agora homenageando o pioneiro João Baptista Groff.

Os novos cinemas polonês e alemão – conexões

O dia 23 de abril de 1975 marcou a inauguração da Cinemateca do Museu Guido Viaro, com a tomada de posse de sua primeira diretoria. Os jornais anunciaram o novo espaço como um "cinema de arte" que vinha para cobrir uma lacuna cultural na cidade.

No texto sobre a inauguração publicado no jornal Gazeta do Povo daquela data[4], constam alguns filmes que seriam exibidos naquele mês de abril. O *Festival de Jovens Diretores do Cinema Alemão* fez as honras na primeira semana, sendo o primeiro a ser exibido *As Lágrimas amargas de Petra von Kant* (Rainer Werner Fassbinder, 1972) no dia 24. Nos dias seguintes, *Aguirre – a Raiva dos Deuses* (Werner Herzog, 1972), *Eika Katappa* (Werner Schroeter, 1969), *A Criança da Lata de Lixo* (Ula Söckl e Edgar Reitz, 1971), *Fogo de Palha* (Volker Schloendorff, 1972). No decorrer no primeiro mês, os sócios da Cinemateca puderam apreciar ainda *Soberba* (Orson Welles, 1942), *Directed by John Ford* (Peter Bogdanovitch, 1971), *A Margem* (Ozualdo Candeias, 1967), *O Ano Passado em Marienbad* (Alain Resnais, 1961), *Lance Maior* (Sylvio Back, 1968), *Passe Livre* (Oswaldo Caldeira, 1974), *Pátria Redimida* (João Batista Groff, 1930), além de curtas metragens poloneses e um festival de animação canadense.

Logo neste primeiro mês de programação aparecem algumas tendências que parecem predominar na escolha dos filmes projetados pela Cinemateca durante todo o período contemplado por esta pesquisa. O Novo Cinema Alemão figura constantemente, demonstrando uma preocupação em trazer para Curitiba o debate sobre filmes recentes, permitindo o acompanhamento das principais tendências cinematográficas internacionais. Outro elemento a ser notado é o recorte por nacionalidades, como o alemão, polonês e canadense, recorrente, acreditamos, por conta das parcerias com embaixadas e institutos como meio de promoção da cultura de seus países. Essas mostras podem divulgar tanto produções contemporâneas como históricas e clássicas. Algo que chama a atenção é a caracterização das novidades, como os jovens cinemas dos diversos países, como Polônia, Alemanha, Suíça e Iugoslávia, que pode ser entendido dentro do fenômeno do cinema moderno.

Um documento que consideramos importante é o artigo que Francisco Alves dos Santos, funcionário da cinemateca e crítico de cinema, escreveu para O Estado do Paraná em dezembro de 1981 para divulgar a Quinzena do Cinema Polonês. Esta mostra foi uma parceria com a CMGV e a Embaixada da República Popular da Polônia e o Consulado Polonês em Curitiba. O autor justifica o então recente interesse pelo cinema polonês pelo fato de aquele país estar então na pauta do dia por conta de sua situação política, com as movimentações do Sindicato Autônomo Solidariedade e seu líder Lech Walesa que, sendo independente do Partido Comunista, exigia mudanças na relação da União Soviética com seu país, uma nação satélite socialista. Outro elemento é a recente eleição de João Paulo II, polonês, para a

[4] "Cinemateca do Museu Viaro inaugura hoje" **Gazeta do Povo** 23/04/1975 Pasta Cinemateca Curitiba. Acervo Biblioteca Pública do Paraná.

liderança da Igreja Católica, e seu rápido ganho de popularidade e viagens por todo mundo – inclusive para Curitiba, que visitou em junho de 1980. Santos cita ainda a grande presença de descendentes de poloneses em Curitiba que, segundo ele, garantiria o sucesso da mostra. Ainda que numa primeira leitura essas justificativas façam sentido, ela ainda é rasa, visto que o elemento migração ou política não são suficientes para explicar o interesse em cinema polonês em Curitiba. A leitura de outras fontes e bibliografias apontam para outro sentido: o interesse pelos jovens cinemas era generalizado, não sendo exclusivo de locais com histórico de migração polonesa.

Algo que as fontes ressaltam é a oportunidade de assistir a filmes premiados em festivais que são inéditos no Brasil, ou inéditos em Curitiba, por já terem circulado em São Paulo e Rio de Janeiro. Ao lado dos filmes que foram exibidos comercialmente na capital paranaense, seria possível aos interessados acompanhar grande parte da filmografia de diretores como Andrzej Wajda, destacado pelo texto de Francisco Alves dos Santos.

O fator premiação também é ressaltado por Fernando Severo ao reportar na revista Cinema Teca a realização de um ciclo de curtas metragens poloneses, em novembro de 1975. Severo contextualiza os filmes e diretores no ambiente pós-guerra, quando a indústria cinematográfica da Polônia foi desmantelada tanto economicamente quanto intelectualmente, com a destruição de estúdios e morte de cineastas. O ressurgimento ocorreu em 1947 com a criação da Escola Superior de Teatro e Cinema em Lodz, onde formaram-se os expoentes do novo cinema polonês, e com a nacionalização e apoio do governo com a instauração do Estado socialista a partir de 1952. Severo identifica ainda que a crescente popularização dos filmes poloneses se deve a suas características artísticas:

> O sucesso artístico e popular do cinema polonês dentro e fora do seu país pode ser explicado pelo fato dos realizadores poloneses terem levado em conta as realidades psicológicas de seu próprio tempo, atingindo assim de modo direto o público certo, no momento exato. Paradoxalmente, a universidade dos temas, a seriedade e a perfeição artística garantiram uma intemporalidade ao cinema polonês, intemporalidade que cada vez mais se confirma no panorama do cinema mundial[5].

O ciclo de curtas metragens poloneses de 1975 exibiu documentários, animações e experimentais datados da década de 1950 e 1960. Esta diversidade, segundo Severo, permitiu a observação das tendências e estilos. Novamente, vemos a intenção de levantar entre a cinefilia frequentadora da CMGV o debate sobre o cinema praticado em outros países. Neste caso específico, foi proporcionada a oportunidade de acesso a um tipo de cinema mais restrito

[5] "Cinema Polonês" – Revista Cinema Teca, nº 0, p. 12 Acervo Cinemateca.

a festivais, que é o caso dos curtas-metragens – diferentemente do caso da Quinzena do Cinema Polonês, de 1981, que exibiu majoritariamente longas metragens que eventualmente circulariam comercialmente no Brasil, conforme citado anteriormente. Outro elemento a ser levado em consideração é a situação da Polônia enquanto Estado do bloco socialista. Entre 1975 e 1981, anos em que ocorreram as mostras analisadas, o Brasil estava ainda sob regime militar ditatorial. Sendo assim, qual o peso político das parcerias da Cinemateca com o Consulado e a Embaixada Polonesa, ao permitirem o acesso da população curitibana a filmes de um país socialista, ideologia combatida pelo governo brasileiro através da doutrina de segurança nacional? Temos que as relações diplomáticas entre os dois países, e com o bloco socialista em geral, seguiam com acordos comerciais visando a expansão da presença brasileira no mercado internacional e seu desenvolvimento econômico mais independente da influência dos Estados Unidos, o que implicava também em intercâmbios culturais. Assim, o anticomunismo, nesse âmbito foi flexibilizado:

> Esta situação acabou por gerar uma situação no mínimo contraditória, pois em nome da preservação das relações diplomáticas com a União Soviética e com os outros países da linha da Cortina de Ferro, as atividades culturais como as mostras de cinema e literatura continuavam acontecendo e institutos dedicados a divulgação da língua daqueles países permaneceram em funcionamento, ainda que fossem constantemente vigiados pelos órgãos de repressão do regime militar (BLUMENHAGEN JÚNIOR, 2016, p. 123).

Ainda que houvessem concessões devido aos acordos diplomáticos, este fator não impedia a vigilância dos órgãos de inteligência sobre as ações de promoção cultural das embaixadas de países socialistas, e mesmo dos diplomatas, entendidos como potenciais espiões soviéticos, como discorre o historiador Eduardo Lucas de Vasconcelos Cruz (2009, p. 142).

Dentre todas as sessões que identificamos em nossas fontes, a cinematografia nacional que mais foi apresentada, excetuando-se a brasileira, foi a alemã. Foram pelo menos treze mostras, contando ainda com sessões que não pudemos relacionar a eventos. Destaca-se a constante parceria com o Instituto Goethe, além do Instituto Cultural Brasileiro Germânico. O recorte temporal é extenso, indo desde *Os olhos da múmia má* (Ernst Lubitch, 1918) até *Anos de fome* (Jutta Bruckner, 1980), sendo que foram exibidos filmes produzidos em todos os anos entre 1966 e 1980, o que significa que a Cinemateca acompanhou de perto a cinematografia alemã contemporânea.

Dado o fato de que o território da Alemanha, com o fim da II Guerra Mundial, foi, em 1949, dividido entre a porção ocidental, a República Federal Alemã, e a oriental, a República Democrática Alemã, notamos que nas fontes consultadas não é estabelecida esta distinção,

"jovem cinema alemão" pertencem à RFA, ao passo que encontramos apenas um filme da RDA: *Cinderela* (Vaclav Vorbicek, 1973), uma coprodução com a Tchecoslováquia, projetado em dezembro de 1983 numa sessão de matinada de domingo, costumeiramente voltada para o público infantil.

Perguntamo-nos sobre os motivos para o grande interesse em projetar na Cinemateca os filmes dos jovens diretores alemães. Temos registro tanto de mostras coletivas quanto dedicadas a apenas um diretor. Festival de Jovens Diretores do Cinema Alemão (abril de 1975), Ciclo de Jovens Diretores do Cinema Alemão (setembro de 1976), Filmes Inéditos do Jovem Cinema Alemão (agosto de 1977), Retrospectiva Herzog (agosto de 1978), Ciclo Rainer Fassbinder (setembro de 1978), além de O Filme Experimental Alemão dos Anos 70 (novembro de 1981). Outro dado importante é a presença em Curitiba de Peter Przygodda, importante editor do cinema alemão, para ministrar um curso de iniciação à montagem cinematográfica na CMGV, patrocinado pela FCC e pelo Instituto Goethe, em 1976.

As parcerias da CMGV com o Instituto Goethe dialogam com as missões deste, de difundir a língua e a cultura alemã em diversos países. Nos casos analisados, diferentemente dos exemplos de mostras polonesas, os programas alemães não contam explicitamente com o apoio direto de embaixada ou consulado. Entretanto, o próprio Instituto é um órgão do governo alemão.

Ainda que não contando com um instituto cultural nos moldes do Instituto Goethe, podemos associar a função de divulgação do cinema brasileiro com a Embrafilme. Muitas das mostras da CMGV de cinema brasileiro contemporâneo, e mesmo de algumas parcerias internacionais, foram intermediadas pela empresa estatal brasileira dedicada ao financiamento e distribuição de filmes nacionais. A CMGV beneficiava-se, em diversos aspectos, das ações de distribuição da Embrafilme, que inclusive possuía escritório em Curitiba. O fechamento da empresa em 1990 por meio de decreto federal assinado pelo presidente Fernando Collor de Mello causou grande impacto na programação da Cinemateca que, diante da escassez de filmes brasileiros, abriu mais espaço para os estrangeiros. A Cinemateca, portanto, estabelecia parcerias não apenas diretamente, mas também pelo intermédio da Embrafilme. Isso permitia a realização de extensas mostras, o que contribuía para uma formação mais aprofundada do público.

Considerações finais

A Cinemateca atuava, portanto num sentido de colocar suas plateias em contato com o cinema enquanto objeto artístico. Este contato, atrelado ao fato de que a Cinemateca era um setor dentro de um museu de arte, contribui para tal leitura. Enfim, encontramos que a CMGV atuava em sincronia com os discursos oficiais sobre Curitiba e sua reforma, então em voga, que visavam a integração do cidadão ao espaço urbano modernizado e seu desenvolvimento intelectual e artístico. Entretanto, temos que por vezes isso reservava-se ao plano do *ideal*, e não do *real,* como é possível observar nas pesquisas de MORAES (2008) e SILVEIRA (2016), que revelam atitudes conservadoras e/ou ultrapassadas nas discussões artísticas curitibanas ligadas à FCC, no mesmo período aqui estudado. Citamos aqui um caso relatado por Aramis Millarch em sua coluna no jornal O Estado do Paraná em 29 de abril de 1975, no primeiro mês de atividades da CMGV

> Nenhum dos tradicionais "estudiosos" de cinema na cidade apareceu até agora na Sala de Exibição Arnaldo Fontana (Museu Guido Viaro), para ver os bons exemplos da moderna cinematografia alemã. Em compensação, jovens interessados estão se filiando a entidade presidida por Valencio Xavier, que promete bastante, exibindo, por exemplo, amanhã, o clássico de Allan Resnais, "O Ano Passado em Maeirmbad" [sic], só que em versão original, sem legendas. Sábado, "História das Crianças da Lata de Lixo" [sic], de Ula Stockl e Edgard Reitz surpreendeu aos 20 espectadores presentes, pela linguagem fragmentada e vanguardista da narrativa. *Domingo a tarde, "Euka [sic] Katappa", de Werner Schoeter [sic], pelo seu hermetismo, acabou sendo suspenso a pedido dos próprios espectadores, que preferiram conhecer "Aguirre, A Raiva de Deus", de Werner Herzog*[6]. (grifo nosso).

Diante deste quadro de análise, temos que a Cinemateca do Museu Guido Viaro, durante sua primeira década, lançava mão de uma programação orientada para o estabelecimento de uma cultura cinematográfica em Curitiba, voltada para uma relativamente ampla gama de recortes temáticos, temporais e estilísticos. Tendo como um de seus objetivos, além da estrita preservação, a difusão do cinema enquanto arte, a CMGV proporcionou sessões dedicadas à história do cinema, delimitando a inserção das produções paranaenses dentro do contexto brasileiro. Esta referência ao passado serviu para lançar as bases de uma nova geração cinéfila que em pouco tempo partiu para a prática do cinema. Se o Paraná não figurava como local de referência no que dizia respeito ao cinema, coube à Cinemateca resgatar um passado pouco conhecido, fragmentado. Outro ponto importante é que essa instituição permitiu o acesso a vários dos debates contemporâneos sobre cinema tanto nacional quanto internacional. Seus frequentadores puderam observar e discutir os desdobramentos do cinema moderno de diversos países, por vezes no calor da hora.

---

[6] Sem título. O Estado do Paraná 29/04/1975 disponível em http://www.millarch.org/artigo/artigo-em-29041975 acesso em 15/01/2018.

Algo a ser levado em conta é a utilização da legitimidade dada por festivais e prêmios para a organização de mostras e divulgação dos filmes na imprensa local. Esse recurso nos parece desempenhar como um regulador da qualidade dos filmes, demonstrando que a Cinemateca estaria cumprindo sua missão de trazer para Curitiba uma programação de alta qualidade, distinta daquela dos cinemas comerciais, comprometida com os debates internacionais sobre os caminhos da linguagem cinematográfica enquanto expressão artística. Desta forma, a CMGV estaria atuando no sentido de formação de uma plateia crítica, culta, no sentido de que está informada sobre o que de mais avançado ocorre no mundo cinematográfico. A promoção desse público com sensibilidade artística não restringia às sessões de cinema, mas avançava para cursos e palestras, e eventualmente com a realização de filmes.

Por fim, encontramos ecos do discurso oficial sobre a cidade de Curitiba, que propaga a ideia dos povos migrantes que aqui instalaram-se, contribuindo para a formação da Cidade. Uma vez que a prefeitura de Curitiba atuou ativamente, por meio da Fundação Cultural, na propagação da imagem de Curitiba como uma cidade europeia, que valoriza os elementos culturais ligados a um grupo seleto de etnias, enquanto outros povos fundamentais são ignorados, como a presença das culturas indígenas e africanas, fundamentais na composição brasileira. A realização de exibições de filmes poloneses e alemães em grande quantidade foi justificada, nas fontes consultadas pela presença significativa de comunidades dessas culturas em Curitiba, que seriam atraídas para a Cinemateca, ou seja, um público garantido. Entretanto, temos que o interesse pelos cinemas alemão e polonês não pode ser justificado exclusivamente por esse dado da composição étnica da cidade, pois eram cinematografias que eram consumidas com grande interesse pela cinefilia em geral, dada a presença em festivais e em circuitos comerciais europeus e brasileiros. Os elementos políticos e religiosos em destaque, no caso polonês, são um fator extra de atenção, e não podem ser reduzidos como principais justificadores do interesse pelo cinema.

Fontes

"Cinemateca do Museu Viaro inaugura hoje" **Gazeta do Povo** 23/04/1975 Pasta Cinemateca Curitiba. Acervo Biblioteca Pública do Paraná.

"Programa especial de cinema polonês" **Gazeta do Povo** 23/11/1981 Pasta Cinemateca Guido Viaro. Acervo Biblioteca Pública do Paraná.

"A propósito do Festiva Polonês" **O Estado do Paraná** 04/12/1981 Pasta Cinemateca de Curitiba – 1. Acervo Casa da Memória.

Revista Cinema Teca, nº 0, p. 12 Acervo Cinemateca.

MILLARCH, Aramis. Sem título. O Estado do Paraná 29/04/1975 disponível em http://www.millarch.org/artigo/artigo-em-29041975 acesso em 15/01/2018.

Referências Bibliográficas

BLUMENHAGEN JÚNIOR, Frederico Antonio Ridder. Para além do muro de Berlim: as relações Brasil/Alemanha Oriental. Dissertação. Mestrado em História, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2016.

BOLETIM CASA ROMÁRIO MARTINS. **Teatro Paiol: 35 anos de aplausos.** Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v. 30, nº 137, maio de 2008.

BOLETIM DA CASA ROMÁRIO MARTINS. **Cinemateca de Curitiba: 30 anos.** Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v. 29, n. 128, setembro de 2005.

CARVALHO, Luciane. **A Programação Da Cinemateca Do Museu Guido Viaro (Curitiba, 1975-1985).** Dissertação. Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018.

COELHO, Maria Fernanda Curado. **A experiência brasileira na conservação audiovisual: um estudo de caso.** Dissertação. Departamento de Cinema, Televisão e Rádio / Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

CORREA JÚNIOR, Fausto Douglas. **Cinematecas e cineclubes: política e cinema no projeto da Cinemateca Brasileira (1952/1973).** Dissertação. Faculdade de Ciências e Letras de Assis da Universidade Estadual Paulista, Assis, 2007.

CRUZ, Eduardo Lucas de Vasconcelos**. A política externa brasileira no período 1964-1979: o papel do Itamaraty, das Forças Armadas e do Ministério da Fazenda**. Dissertação. Mestrado em História, Universidade Estadual Paulista Júlio De Mesquita Filho, Franca, 2009.

QUENTAL, José Luiz de Araújo. **A preservação cinematográfica no Brasil e a construção de uma cinemateca na Belacap: a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de**

Janeiro. Dissertação. Instituto de Artes e Comunicação Social / Pós-graduação em Comunicação, Imagem e Informação, Universidade Federal Fluminense, 2010.

SILVEIRA, Cristiane. **Cultura política versus política cultural: os limites da política pública de animação da cidade em confronto com o campo das artes visuais na Curitiba lernista (1971-1983).** Tese. Departamento de Pós-graduação em História / Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 2016.

SOUZA, Carlos Roberto de. **A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil.** Tese. Departamento de Cinema, Televisão e Rádio / Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

PINDORAMA (1970): O MODERNO FILME HISTÓRICO BRASILEIRO DE FICÇÃO NA CONTRAMÃO DA ESTÉTICA NATURALISTA.

NUNES. Alvaro Luiz[1]

RESUMO: Este estudo tem como objetivo problematizar a forma nos filmes históricos de ficção e investigar produções brasileiras da década de 1970 que deixaram de lado a tradicional estética naturalista e apresentaram uma forma mais sofisticada na concepção do filme histórico. Estes filmes foram produzidos por cineastas oriundos do movimento do Cinema Novo brasileiro, naquele período já dispersos e focados em projetos pessoais. Como exemplares dessas produções citamos os filmes *Pindorama (1970*), *Azillo muito Louco (1970), Os Herdeiros (1970), Os Inconfidentes* (1972) e *Anchieta, José do Brasil* (1979). Como adendo, é feita uma breve análise de *Pindorama (1970*), de Arnaldo Jabor, na tentativa de expor suas soluções dramáticas e estéticas, com o objetivo de tornar visível a diferença entre a estética moderna destes filmes e a tradicional estética naturalista.

PALAVAS-CHAVE: Filme histórico brasileiro; Cinema moderno brasileiro; Estética naturalista.

O filme histórico e a estética naturalista

Na década de 1970, houve no cinema brasileiro uma intensa produção de filmes históricos, cujos interesses atendiam desde o governo militar, que passou a apoiar filmes que contavam uma história oficializada do Brasil e, com isso, ajudavam a fortalecer o discurso de dominação existente, até cineastas identificados com a esquerda e a fim de fazer uma releitura crítica da história nacional (PINTO, 2013).

Estas posturas distintas na maneira de abordar a história do Brasil exigiram posturas estéticas distintas na concepção dos filmes. As produções que apresentaram uma história oficializada utilizaram a estética naturalista e agradaram, de um lado, o público, pela comunicação ancorada em códigos consagrados, e de outro, as elites políticas, por apresentarem uma História oficial do Brasil.

Já os filmes de estética mais sofisticada, realizados por cineastas oriundos do movimento do Cinema Novo brasileiro, naquele período já dispersos e focados em projetos pessoais, apresentaram um discurso crítico, desagradando o governo e tendo dificuldade de diálogo com o público.

Neste estudo, citaremos como exemplares dessas produções os filmes *Azillo muito Louco* (1970), *Os Herdeiros* (1970), *Os Inconfidentes* (1972) e *Anchieta, José do Brasil*

[1] Graduado em História-Memória e Imagem pela Universidade Federal do Paraná, com Pós-Graduação em Cinema pela Universidade Estadual do Paraná. Atualmente cursa Pós-Graduação em Filosofia da Educação pela Universidade Federal do Paraná. E-mail: espeluncadoau@gmail.com

(1979). Como adendo, é feita uma breve análise de *Pindorama* (1970), de Arnaldo Jabor, na tentativa de expor suas soluções dramáticas e estéticas, com vistas a tornar visível a diferença entre a estética moderna e a tradicional estética naturalista.

A narrativa clássica ou estética naturalista é um modo de representação no cinema que busca, por meio de uma linguagem transparente, apresentar o filme não como um produto dos processos audiovisuais, mas como a própria reprodução da realidade. Neste estilo cinematográfico: "há o efeito-janela, quando se favorece a relação intensa do espectador com o mundo visado pela câmera- este é construído, mas guarda a aparência de uma existência autônoma" (XAVIER, 2005, p. 09).

Neste modo de representação, consagrado em Hollywood ao longo do século XX e hegemônico em filmes industriais, a ação é subjugada à narrativa, o que faz com que a História seja na maioria das vezes apresentada de maneira linear, cronológica e causal. A impressão de realidade que este estilo narrativo proporciona acaba por levar os filmes inevitavelmente ao princípio tirânico da reconstituição, como se o passado tal como aconteceu pudesse vir à tona na tela.

Jean-Claude Bernardet e Alcides Freire Ramos (1988) argumentam que tais estilos apresentam uma história heróica e pomposa, o que reforça as relações de dominação existentes na sociedade, uma vez que constrói uma história sob o ponto de vista das elites dominantes, onde figuras políticas e poderosas se apresentam como mártires e o povo apenas como ornamento.

A possibilidade de adesão à formas mais sofisticadas de representação, o que já é algo comum há bastante tempo em filmes de outros gêneros, esbarra, muitas vezes, no princípio tirânico da reconstituição, o que faz com que o filme histórico se mantenha conservador e resistente a modelos narrativos mais inventivos.

Para Bernardet e Ramos (ibidem, p. 14), há no Brasil um mecanismo de imposição da visão estética e histórica que se retroalimenta, no qual escola e o livro didático, de um lado, transmitem uma visão simplificada da História, e de outro, críticos de cinema exigem dos filmes históricos uma visão naturalista, isto é, estão mais interessados no conteúdo do que na forma.

De Theodor W. Adorno a Slavoj Žižek, passando pelo próprio Glauber Rocha, um dos principais artífices do Cinema Novo brasileiro, vários foram os pensadores que afirmaram que a verdadeira crítica está na forma e não no conteúdo. Assim, um filme de conteúdo crítico, mas realizado por meio de uma estética que remonta ao teatro burguês, seria contraditório.

O filme histórico de estética naturalista na cinematografia brasileira

O filme histórico possui presença na cinematografia brasileira desde o cinema silencioso das primeiras décadas do século XX. Tais filmes se perderam, mas a julgar pelos seus títulos, eram filmes heróicos, patrióticos e de acordo com a História Oficial (BERNARDET, RAMOS, 1988, p. 11).

Em 1937, sob a égide do Estado Novo, Humberto Mauro realizou *Descobrimento do Brasil* (1937), filme financiado por latifundiários pertencentes ao Instituto de Cacau da Bahia com vistas a propagar a importância histórica da Bahia por meio do cinema (GATTI, 1997, p. 137). A obra de Mauro foi produzida pelo recém criado Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE) que, como o nome indica, tinha como finalidade a produção de filmes de caráter didático e uso educacional (ibidem). Neste sentido, *Descobrimento do Brasil* foi uma das estratégias do regime varguista para a construção da consciência nacional e apresenta, de maneira linear, pomposa e heróica, a História Oficial a cerca do descobrimento do Brasil por meio da estética naturalista.

Este período histórico marca o início das relações estreitas entre o governo brasileiro e o cinema, seja como censor ou produtor (ibidem), evidenciando a importância ideológica que as elites atribuíam aos filmes, sobretudo os de temática histórica. Assim, a Era Vargas é marcada pelo lançamento de inúmeros filmes históricos de estética naturalista que tinham em comum princípios de patriotismo e construção da identidade nacional, com destaque para *Alvorada de Glória* (1931), *Amor e Patriotismo* (1932), *Alma do Brasil* (1932), *O Caçador de Diamantes* (1933) e *Às Armas* (1933).

No início da década de 1960, os cineastas identificados com o movimento do Cinema Novo brasileiro, responsáveis por uma profunda transformação nas formas cinematográficas brasileiras e por garantir ao nosso cinema sucesso de crítica no exterior, não utilizaram temáticas históricas de maneira sistemática (BERNARDET, RAMOS, 1988, p. 12), dando mais vazão aos problemas sociais no ambiente rural e urbano. Para Bernardet e Ramos, o filme histórico cinemanovista do período é *Ganga Zumba* (1963), de Carlos Diegues.

Este aparecimento esporádico de filmes históricos de ficção na cinematografia brasileira perduraria até a década de 1970, quando a partir de então houve uma intensa produção de filmes deste gênero, tanto de ficção quanto documentários, seja em razão da “lenta e gradual abertura política”, ou pela criação da EMBRAFILME em 1969, momento em que o governo brasileiro passou a incentivar a produção de filmes históricos de estética

naturalista, inclusive propondo temas, reafirmando o interesse das elites por este modo de representação da História.

Em 1970, período permeado pela constelação moderna no cinema brasileiro e marcado pela forte repressão da ditadura militar, um filme histórico de estética naturalista seria lançado com apoio ostensivo do governo: *Independência ou Morte* (1970), de Carlos Coimbra, estrelando grandes nomes da dramaturgia brasileira (GATTI, 1997, p. 139). O filme adequava-se ao discurso oficial do regime militar e foi por muitos anos atração obrigatória na televisão brasileira em comemoração ao dia sete de setembro (ibidem). A preocupação com o cenário, figurino e estrutura técnica fazem deste filme mais uma produção histórica de estética naturalista que apresenta a História não como discurso, mas como encenação histórica autêntica.

Não há aqui a intenção de hierarquizar modelos estéticos, uma vez que nenhum deles é capaz de elucidar o passado de maneira plena, e nem de trazer o passado tal como ele foi. Dito isto, acreditamos pelo menos ser possível ter como hipótese que entre os dois modelos estéticos apresentados neste estudo, um deles é mais crítico do que o outro.

O cinema histórico brasileiro e a recusa à estética naturalista

Desde as vanguardas cinematográficas das primeiras décadas do século XX, e, sobretudo, a partir da instauração do cinema moderno no Pós-Segunda Guerra, que o filme histórico de ficção vem experimentando soluções estéticas capazes de substituir a estética naturalista na representação da história.

Em resposta à crítica dos historiadores sobre o *continuum* discursivo dos filmes históricos de estética naturalista, Robert Rosenstone (1988) deu alguns exemplos de filmes que propõe procedimentos inovadores para plasmar a História. Para Rosenstone, são filmes que apresentam as múltiplas possibilidades de interpretar os fatos históricos, expondo aspectos políticos e sociais de maneira mais crítica. O autor argumenta que o fundamental destes filmes não está na reconstituição histórica, e sim na forma como apresentam o passado.

No Brasil, foi nas décadas de 1970 e 1980 que o cinema brasileiro experimentou um ímpeto de revisão do passado, numa "postura geral de levantar poeira dos arquivos, abrir os olhos do observador; uma vontade maior de empirismo, de ver e ouvir os segmentos da população, as testemunhas dos processos, os agentes históricos, os porta-vozes de comunidades" (XAVIER, 2001, p. 97).

Naquele momento, o estilo moderno, forma cinematográfica que trabalha com

"operações que reforçam a consciência da imagem como um efeito de superfície, tornam a tela opaca e chamam a atenção para o aparato técnico e textual que viabiliza a representação" (XAVIER, 2005, p. 9), ainda pirava sob a cinematografia brasileira.

O cineasta e ensaísta Arthur Omar (1972) defende que o filme histórico deve se apresentar como discurso, ou seja, como uma interpretação da interpretação realizada pela historiografia, e não como a pretensa reconstituição histórica de personagens e épocas. Omar argumenta que para se produzir um filme histórico, é necessário discutir de que maneira os modos de representação podem apresentar a História como discurso, atitude esta que leva ao total rompimento com a cena narrativa e realista, pilar do cinema convencional que "se fundamenta justamente no ocultamento dos modos de produção dos significados dessa cena, com o objetivo de criar a ilusão de um espaço "realista" que se substituiria ao real, imitando-o" (OMAR, 1972, p. 4).

A partir da década de 1970, o Cinema Novo como movimento já havia sido desmantelado pelo AI-5, mas os cinemanovistas, agora dispersos, continuaram a conduzir seus projetos. Com a criação da Embrafilme em 1969, passaram a ter o financiamento do Estado e, com isto, a necessidade de driblar a censura para viabilizarem seus filmes.

É também no início da década de 1970 que vemos o aparecimento de produções antiilusionistas que se apresentavam como produto fílmico, "desnudando seu processo de produção", num modelo em que os autores reivindicavam "produzir objetos estéticos que se oponham aos esquemas tradicionais" (DA-RIN, 1997, p. 76).

Os filmes históricos de ficção produzidos no período e que recusaram a estética naturalista foram realizados por cinemanovistas. Estes cineastas representaram a história através de soluções estéticas já comuns nos dramas produzidos pelo movimento, como o método de distanciamento brechtiano, mas que em filmes históricos representou uma novidade.

O teatro épico de Bertold Brecht como alternativa à estética naturalista no cinema histórico brasileiro moderno

Arthur Omar (1972b) identificou, a partir do final da década de 1960, o surgimento do que chamou de um novo gênero de filmes na cinematografia brasileira, cujo elemento unificador é uma nova forma de representar a História. Tais filmes apresentam a História como discurso, e utilizam alegorias e formas de espetáculos populares para romper com a cena realista. Dentre os pioneiros do gênero, Omar cita *Terra em Transe (1967), Dragão da*

Maldade contra o Santo Guerreiro (1969), Macunaíma (1969), Azillo muito Louco (1970), os Herdeiros (1970) e *Pindorama (1970*), filme que mais adiante trataremos com mais atenção.

Omar argumenta que, apesar do esforço, tais filmes não conseguiram se libertar totalmente da narrativa, embora façam uso desta de maneira diversa dos filmes convencionais. Ainda que não seja uma experiência radical de linguagem, tampouco pode ser comparado ao espetáculo histórico acrítico de filmes naturalistas no estilo de *Independência ou Morte (1970).*

Após os pioneiros citados por Omar, outros filmes históricos surgiram com a mesma postura de romper com a cena realista, endossando a previsão do autor de que um gênero estava se formando. Filmes como *Os Inconfidentes* (1972) e *Anchieta, José do Brasil* (1979), desafiaram a estética naturalista por meio de uma linguagem moderna, atuações brechtianas e um tom lírico que busca a desconstrução da história oficial, apresentando os eventos históricos sem qualquer compromisso de reconstituição do passado. Evidente que estas produções não agradaram o governo militar, interessado que estava na concepção de uma cultural nacional que coadunasse com as intenções do regime.

Verifica-se, no presente estudo, que o teatro épico de Brecht teve bastante influência na forma dos filmes históricos brasileiros do período. O distanciamento brechtiano está presente nos diversos planos frontais em que os atores, nunca encarnados em seus personagens, mas construindo-os diante das câmeras, direcionam suas falas ao espectador.

Na primeira metade do século XX, o dramaturgo alemão Bertold Brecht (1898-1956) promoveu uma ruptura com o que ele chamou de teatro dramático aristotélico, e propôs o "teatro épico", uma forma dramática antiilusionista, de caráter pedagógico, com o objetivo de esclarecer o público sobre o seu papel como agente histórico, além de atentar para a necessidade de autoconsciência e transformação social (FURTADO, 1995).

Uma das principais características do teatro brechtiano é o efeito de distanciamento, no qual a identificação que a plateia é acostumada a criar com as personagens passa a ser quebrada, e tudo que parecia ser natural ou inato se torna questionável. O próprio ator no teatro épico mantém um distanciamento de seu personagem, construindo-o conscientemente diante da platéia (ibidem).

Assim, o distanciamento brechtiano se configurava em um método antiilusionista e atuava como instrumento para estimular a platéia, remanejando-a de uma situação passiva para uma posição crítica e reflexiva. Este dispositivo só poderia ser acionado com o rompimento da cena realista.

Recursos literários como ironia, paródia e o elemento cômico reforçam o distanciamento e a desfamiliarização do mundo das aparências, a fim de convencer o espectador da urgência da ação social transformadora. Como fica evidente, o teatro dialético e histórico de Brecht possui forte influência da tradição marxista e esta afasta o teatro épico do ilusionismo e naturalismo do teatro burguês.

Brecht não inventou o método do distanciamento, e nem foi o primeiro a se opor à estética naturalista. Sua singularidade está na combinação de recursos dramáticos e literários pré-existentes direcionados à consciência social e a ação transformadora (GUTIEREZ, 2005).

Uma análise de *Pindorama*.

O filme *Pindorama*, lançado em 1970, é o primeiro longa metragem dirigido por Arnaldo Jabor e um dos pioneiros a se afastar da estética naturalista na representação da História. A premissa do filme apresenta a relação de submissão que o Brasil mantinha com Portugal durante o período colonial. No entanto, em nossa análise fílmica constatamos que o que se quer discutir em um nível mais metafórico são as históricas relações de dominação existentes na sociedade brasileira.

Todos os conflitos que vemos em Pindorama respondem a um imperativo: a dominação. Dom Sebastião, o protagonista, é dominado por Portugal e pela Igreja, mas domina Pindorama e seus governadores. Dom Diogo, o homem rico, é dominado por Portugal, mas tem o domínio sobre o povo de Pindorama e suas elites políticas. Gregório, o poeta, é dominado pelos governadores de Pindorama, mas domina o povo, representando a figura do intelectual que guiaria a população rumo à libertação. Por meio da catequização, o padre, representando a Igreja, domina os indígenas. Há também uma luta de poder entre Dom Sebastião e sua esposa Sofia, que está cansada de viver no exílio e não concorda com a fidelidade de seu marido ao Rei de Portugal. Enfurecida, Sofia evoca uma divindade de origem africana para castigar seu marido, mas quem morre é o filho do casal. Em uma das cenas, Sofia diz "eu também quero ser rainha".

Neste jogo de dominação, o povo aparece em estado de alienação, seguindo as ordens do andar de cima: seja para matar o governador, fazendo a vontade do Rei de Portugal, seja apedrejando Gregório, em favor de Dom Sebastião.

Estratégias estéticas

As cartelas de abertura do filme *Pindorama* (1970), deixam explícito que o filme fará um discurso sobre o passado. Em uma das cartelas está escrito: "Muitos erros políticos que vemos hoje, no fim do século XX, já estavam encravados nas florestas de nossas origens. Os fatos aqui narrados são imaginários...se bem que verdadeiros".

Já em sua abertura, o filme indica que irá fazer uma representação do passado para discutir o presente, eliminando desde o inicio qualquer ambição de reconstituição histórica. Ainda na abertura, os créditos do filme são sobrepostos por fotografias de indígenas em momentos cotidianos, e a música é moderna, com direito a sax, guitarra e percussão, afastando-o ainda mais da estética naturalista.

A partir de então, inicia-se a narrativa que, por meio de segmentos longos e estanques, com pouca relação orgânica entre as cenas, apresenta "fatos imaginários, se bem que verdadeiros", ocorridos durante o século XVI, período colonial brasileiro, na fictícia cidade de Pindorama[2].

Como já mencionado, o filme possui uma narrativa descontínua, com módulos que se relacionam de modo abrupto, através de cortes bruscos e por vezes arbitrários, enfatizando a presença do narrador. Os diversos planos sequência com câmera fixa, a encenação marcada por procedimentos brechtianos e os cenários associados a personagens ou grupo de pessoas evidenciam o caráter teatral do filme. O teatro é referenciado também em diálogos, como nos momentos em que Gregório compara os acontecimentos em Pindorama aos atos de uma peça: " O teatro reserva surpresas (...) estamos em cena (...)".

Os procedimentos brechtianos presentes no filme são pedagógicos e buscam se dirigir ao espectador no sentido de construção de uma tomada de consciência. Em uma das cenas, o governador, aclamado e carregado pelo povo até o local aonde Dom Diogo, o homem mais rico de Pindorama , irá se casar com uma indígena, diz, em tom farsesco "(...) essa gente deveria me matar e me comer os pedaços (...) se soubessem da minha bandalheira (...) me joguem fora, gente, no lixo (...) Vocês deveriam me matar, mas me carregam como se eu fosse a rainha das abelhas (...) abaixo eu, abaixo eu! (...) eu sou um canalha, um explorador". O povo (indígenas e negros) aplaude o que ele diz. Durante a cerimônia, Dom Diogo se dirige aos presentes e, de frente para a câmera, diz "Eu sou o maior sem vergonha deste país". O povo reage com aplausos e carrega o homem nos braços. Em outros momentos do filme os

---

[2] Pindorama era o nome como os indígenas chamavam o Brasil antes da chegada dos portugueses.

atores se voltam diretamente para a câmera na hora de dizer uma frase ou fazer um pronunciamento, quebrando completamente a ação.

Assim que Dom Sebastião recebe o chamado para restabelecer a ordem em Pindorama, um Padre reúne negros e indígenas e lhe apresenta uma encenação especial da peça *São Lourenço*, do Padre Anchieta, espetáculo pedagógico para catequização dos indígenas. Uma interpretação que se pode fazer desta sequência (o chamado para massacrar uma revolta popular e a encenação da peça do Padre Anchieta) é a da imposição, pela violência ou ideologia, da cultura das elites dominantes aos povos dominados, vistos como selvagens. Como observou Guiomar Ramos (2008), o documento histórico (o texto literal de Anchieta) é problematizado no filme através de um discurso crítico e alegórico. Assim, o documento histórico, tal como abordado pelo método dos historiadores modernos, perde o seu estatuto de fato histórico petrificado, como era visto pelos historiadores metódicos do século XIX, para se tornar objeto de questionamento e reflexão.

A trilha musical, que a exemplo das transições bruscas entre planos também aparece de maneira impetuosa e é interrompida abruptamente, tem papel importante na narrativa. Percussão e batuques estão associados ao território e atuações dos negros; a música moderna (guitarra e sax) tem a função de criar um certo suspense, e a música sacra acompanha os momentos de Dom Sebastião liderando o massacre popular, como se aquele ato fosse uma predestinação divina. Em determinados momentos da batalha, a trilha musical popular (batuque e percussão) disputa espaço com a trilha musical de elite, como se a dialética da dominação estivesse impregnando também a trilha do filme.

Alegorias

Pindorama é um filme narrativo, pois não rompe radicalmente com os cânones do gênero. Apesar da narrativa possuir um caráter descontínuo, por vezes com distenção do tempo para interromper a ação, é possível acompanhar a história. Por ter sido produzido no auge da ditadura militar, o filme discute os problemas políticos de sua época de maneira alegorizada.

Nesta perspectiva, uma interpretação possível seria a de que Dom Sebastião incorpora o mito do político honesto que possui um dom para a política, com qualidades inatas e que tem na administração pública a sua predestinação. Contudo, esforça-se para manter o status quo, no qual o povo precisa sempre estar subjulgado pelas elites, que sabem o que é melhor para ele. Gregório é o estereótipo do intelectual que se associa à população, mas

mantém vínculos com as elites. Na cena do banquete, Gregório é muito bem recebido pelos governantes de Pindorama. O Governador personifica a classe política corrupta, que se associa ou massacra o povo, em troca de privilégios. Dom Diogo representa as elites econômicas que, para manter o domínio popular se associa com os mais diversos espectros ideológicos. A influência do cinema de Glauber Rocha, em especial *Terra em Transe (1967)* fica evidente no plano alegórico do filme.

Considerações finais

A estética naturalista, hegemônica nos filmes históricos de ficção, começou a ser desafiada no Brasil com a ascensão do cinema moderno, tendo presença marcante na cinematografia brasileira a partir do final da década de 1960 e durante toda a década de 1970. Como vimos na breve análise de *Pindorama* (1970), o rompimento com a cena realista, a criação de personagens de difícil identificação emocional com o público e a plena consciência da construção de um discurso sobre o passado com vistas a discutir o presente, torna o discurso histórico áudio-imagético mais crítico do que aquele normalmente apresentado em filmes de estética naturalista e pautado pelo princípio tirânico da reconstituição.

Após mais de quarenta anos em que foram discutidas alternativas à estética naturalista para representar a História, pensar o problema da forma dos filmes históricos parece bastante atual, sobretudo porque a estética naturalista continua hegemônica em filmes deste gênero.

Referências bibliográficas:

DA-RIN, Silvio. “**Auto-reflexividade no documentário**” in Cinemais – Revista de cinema e outras questões audiovisuais, nº 8. Rio de Janeiro: Editorial Cinemais.questões audiovisuais, nº 8. Rio de Janeiro: Editorial Cinemais, 1997. p. 76.
FONSECA, V. A. **Filme Histórico na confluência entre método histórico e narrativa ficcional**. Labirinto (UNIR) , v. 25, p. 437-456, 2016.
FURTADO. Marli Terezinha**. Bertold Brecht e o Teatro Épico**. Fragmentos vol. 5 n' 1, 1995, pp. 9-19.
GATTI, José. **"(Re)descobrimentos do Brasil"** in:Revista Famecos. Porto Alegre.nº 7.novembro 1997.semestral.p. 137.
GUTIEREZ. Maria. **O cinema e as metas de Brecht: Uma análise de Terra em transe e Os inconfidentes.** Sombras Elétricas nº 4 – Janeiro-Fevereiro-Março, 2005, disponível em: http://sombraseletricas.webnode.pt
NOVA. Cristiane. **Narrativas histórias e cinematográficas.** In NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto;

PINTO. Carlos Eduardo Pinto de. **Sob o signo da ambigüidade: uma análise de Anchieta, José do Brasil.** Revista Significação. v. 40. nº 40. 2013. p. 74-92.
RAMOS, Guiomar. **Um cinema brasileiro antropofágico?** (1970-1974). São Paulo: Annablume; Fapesp. 2008.
BERNARDET, J.C., RAMOS, A. **Cinema e História do Brasil**. São Paulo: EDUSP: 1988.
ROSENSTONE, Robert "**história em imagens, história em palavras: reflexões sobre as possibilidades de plasmar a história em imagens**" in: *O olho da História*: revista de história contemporânea. n.5, 1998.
XAVIER, Ismail. ***Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal***. São Paulo: Cosac Naif. 2012.
XAVIER, Ismail. ***Cinema brasileiro moderno***. 3. ed. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2001.
XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**, 3º edição. São Paulo. Paz e Terra. 2005. p. 9.

Fontes:

OMAR, Arthur. **O problema fundamental do cinema**. Correio da Manhã. Rio de Janeiro. 1972.
OMAR, Arthur. **Um gênero novo no cinema nacional**. Correio da Manhã. Rio de Janeiro. 1972b.
JABOR, Arnaldo. **Pindorama**. Longa metragem. CIA Cinematográfica Vera Cruz, 1970.

HELENA SOLBERG: UMA CINEASTA BRASILEIRA EM UMA EMISSORA DE TELEVISÃO NORTEAMERICANA

FRANÇA, Ana Claudia Camila Veiga de[1]
CORRÊA, Ronaldo de Oliveira[2]

RESUMO: Este ensaio circunscreve o seguinte argumento: as ideias de Raymond Williams sobre a televisão como forma e experiência cultural ampliam a compreensão da trajetória da cineasta brasileira Helena Solberg, que dirigiu diversos documentários para uma emissora de televisão norteamericana na década de 1980. Para sustentar este argumento nos apoiamos em análises tecidas por Williams em *Television* (2003) - um estudo originalmente publicado em 1974 - e nas pesquisas sobre a trajetória de Helena Solberg realizadas por Mariana Tavares (2011; 2017) e Ana Maria Veiga (2013). Por resultados, esperamos explicitar como os documentários dirigidos por Helena, financiados e exibidos pela emissora estadunidense PBS (*Public Broadcasting Service*), integram usos e práticas televisivas mais democráticas que, a partir de Williams (2003), podem ser melhor contextualizadas e compreendidas.

PALAVAS-CHAVE: Helena Solberg; Documentário; Televisão; História do cinema brasileiro.

Raymond Williams: a televisão como forma e experiência cultural

Television foi publicado pela primeira vez em 1974, em um momento em que os estudos de mídia começam a ganhar relevância nas pesquisas acadêmicas na Inglaterra. Williams, por exemplo, fez parte do Centro de Estudos Culturais Contemporâneos (CCCS) da Universidade de Birmingham (Inglaterra), que teve protagonismo nas análises socioculturais das produções midiáticas contemporâneas. O objetivo de Williams (2003, p. 2) em *Television* é analisar a televisão "como uma tecnologia cultural particular, olhando para o seu desenvolvimento, suas instituições, suas formas e seus efeitos"[3].

Para o autor, estudar televisão é considerar as sociabilidades mediadas pela radiodifusão, sua história de distribuição, institucionalização e usos, além dos interesses, intenções, propósitos e valores que constituíram e constituem as práticas televisivas

---

[1] Mestre (2011) e doutoranda no PPGTE/ UTFPR. Professora na Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), na graduação do departamento de Desenho Industrial (DADIN). oianafranca@gmail.com

[2] Mestre pelo PPGTE/UTFPR (2003) e Doutor pelo PPGICH/UFSC (2008). Professor na Universidade Federal do Paraná UFPR, onde atua na graduação e pós-graduação em Design. rcorrea@ufpr.br

[3] Tradução minha do original em inglês: "I want to try to analyse television as a particular cultural technology, and to look at its development, its institutions, its forms and its effects, in this critical dimension". (WILLIAMS, 2003, p. 2).

(WILLIAMS, 2003). A década de 1970, considerava Williams (2003), era um momento importante de decisões acerca dos sistemas de comunicação e ações deveriam se fundamentar em informação, análise, educação e debate; sendo *Television* uma contribuição e incentivo para este contexto.

Television foi escrito durante a estadia de Williams como professor visitante de Ciências Políticas em Stanford na Califórnia em 1973. Antes disso, entre 1968 e 1972, Williams escreveu críticas em uma coluna mensal sobre televisão para a revista *The Listener* da BBC, experiência que também contribuiu para as reflexões de *Television*, considerado um texto fundador para os estudos sobre televisão. Para além de um espectador atento, Williams também participou na produção de filmes e programas educativos.

O agenciamento humano diante dos usos da televisão é um fator relevante para Williams (2003), que irá recusar ideias de McLuhan como, por exemplo, "o meio é a mensagem", "era eletrônica" e "aldeia global"; conceitos considerados por Williams (2003) ideológicos, associais e a-históricos; do mesmo modo que a expressão "comunicação em massa" desconsidera os meios de comunicação como práticas sociais. Apesar das pressões do capital, o autor nos lembra constantemente que estas não são forças exclusivas, há possibilidades de resistências, desvios e articulações mais democráticas (WILLIAMS, 2003).

A partir destas ideias, entendemos que é possível ampliar a compreensão sobre a trajetória de Helena Solberg, especialmente sobre sua passagem por uma emissora de televisão pública norteamericana, na qual a cineasta produziu diversos documentários que problematizaram os debates sobre as relações entre Estados Unidos e países da América Latina.

Helena Solberg, uma cineasta brasileira nos Estados Unidos

Próximo do ano em que Williams escrevia *Television*, Helena Solberg chegava à Washington-D.C. em 1971 para viver com o marido, o norteamericano James Ladd, a filha Isabel e o caçula Alex. Helena participou inicialmente de grupos de cineastas comprometidos com o cinema político e militante, integrando um coletivo conduzido pelo cineasta italiano Roberto Faenza (TAVARES, 2011). O grupo esteve envolvido, por exemplo, na filmagem da série de manifestações contra a Guerra do Vietnã conhecidas como *1971 May Day*, ocorridas em Washington D.C. (TAVARES, 2011). Sobre esta participação, Helena relata:

> Acordamos às quatro da manhã para organizar nosso equipamento. Às seis, estávamos na rua; e às sete, estávamos todos presos. Em meio à confusão, eles não confiscaram nosso equipamento. Fomos levados para o estádio RFK junto com mais 7.000 pessoas, porque não havia mais lugar nas prisões. Permanecemos lá por dezoito horas e não paramos de filmar. Entrevistamos as pessoas a respeito das razões que as levaram a manifestar. [...] Éramos a única equipe com câmera dentro do estádio e depois que fomos libertados, uma emissora de televisão se aproximou para comprar nosso material.[4] (SOLBERG, 2010; In: TAVARES, 2011, p. 46).

Mas a incursão de Helena no audiovisual havia acontecido anos antes da mudança da família para os Estados Unidos. No Brasil, Helena, branca e classe média alta, foi aluna do curso de Línguas Neolatinas da PUC do Rio de Janeiro, aonde conheceu Arnaldo Jabor, Carlos Diegues e Nelson Pompéia, com quem discutia cinema (TAVARES, 2011). Era no Museu de Arte Moderna (MAM) aonde Helena assistia à filmes italianos e franceses, com interesse especial pelos que vinham da Itália, sendo a cineasta italiana Lina Wertmüller uma especial inspiração (VEIGA, 2013).

O primeiro curta-metragem de Helena foi "A Entrevista (1966)"[5], no qual questionava a condição social da mulher a partir da fala de diversas entrevistadas, tendo contado com o incentivo de Glauber Rocha para este primeiro trabalho (VEIGA, 2013). Da segunda geração do Cinema Novo, Helena foi a única integrante mulher (TAVARES, 2017)[6] e apesar de uma produção singular e premiada, é pouco mencionada na historiografia do cinema brasileiro.

Nos Estados Unidos, antes de trabalhar na emissora PBS, Helena esteve envolvida com o movimento feminista e seus três primeiros documentários no país são sobre mulheres. "The emerging woman (A nova mulher, 1974)", "The double day (A dupla jornada, 1975)" e "Simplesmente Jenny (1977)" ganharam repercussão em cineclubes, festivais, universidades e escolas (TAVARES, 2011). São documentários cujas temáticas estão atravessadas por questões de gênero e classe, incluindo experiências de mulheres empobrecidas de diversos países da América Latina[7].

---

[4] Helena Solberg, em entrevista à Mariana Tavares, em 10.01.10, Rio de Janeiro (TAVARES, 2011).

[5] Este filme foi premiado no Festival de Populi, na Itália e no Festival de Cinema da Polônia, segundo Veiga (2013).

[6] Segundo Veiga (2013, p. 296), Helena não se via diretamente como parte do movimento, tendo declarado em entrevista à Suzana Sereno em 1987 que aquela era uma "panelinha de rapazes".

[7] Estes filmes foram rodados em países como Bolívia, Argentina, México e Venezuela. Para *"Double Day (A dupla jornada, 1975)"*, Helena pretendia filmar também no Brasil, mas "quando chegou ao seu país natal foi proibida pelo governo brasileiro e seus negativos foram confiscados" (TAVARES, 2001, p. 53).

A experiência de Helena Solberg em uma emissora de televisão norteamericana

É com a PBS (*Public Broadcasting Service*), uma emissora pública estadunidense de caráter cultural e educativo, que Helena irá se associar para seguir produzindo documentários. Como Helena chegou à PBS e se deu este contrato de trabalho não consta em detalhes em nenhuma das pesquisas consultadas, mas foi possível verificar na transcrição da entrevista concedida à Tavares (2011) que Helena descreve a aproximação com a emissora a partir de seus filmes anteriores, que constituíam cartões de visita devido à boa repercussão em festivais e ao fato de Helena ser brasileira, o que para PBS justificava sua motivação e legitimidade para tratar de temáticas "latinas". Tavares (2011) identifica que foram sete os documentários dirigidos por Helena e financiados e exibidos pela PBS, a saber:

1. From the Ashes...Nicaragua Today (Nicarágua hoje, 1982);
2. The Brazilian Connection, a struggle for democracy (A conexão brasileira, a luta pela democracia, 1982/1983);
3. Chile, by reason or by force (Chile, pela razão ou pela força, 1983);
4. Portrait of a terrorist (Retrato de um terrorista, 1986);
5. Home of the brave (Berço dos bravos, 1986);
6. The forbidden land (A terra proibida, 1990) e
7. Carmen Miranda, banana is my business (Carmen Miranda, meu negócio são as bananas, 1994).

Destes sete filmes, os seis primeiros compõe o que Tavares (2011) chama de "fase política" da cineasta[8], segundo a autora, em forte diálogo com o cinema militante, a reportagem televisiva, o documentário clássico contemporâneo e o documentário participativo.

---

[8] Assim como Veiga (2013), discordo sobre esta divisão de Tavares (2011) em fases temáticas da produção de Helena Solberg. Dividir sua produção em "trilogia da mulher" e "cinema político" sugere que os filmes que tratam da opressão sofrida por mulheres estaria fora de uma perspectiva política. No entanto, os documentários *"The double day (A dupla jornada, 1975)" e "Simplesmente Jenny (1977)"*, por exemplo, cruzam questões de classe e gênero, "expondo problemas a partir dos relatos de mulheres pobres trabalhadoras" (VEIGA, 2013, p. 307). Tavares (2011) ainda avalia que os filmes da fase política são mais maduros e permitem compreensão mais ampla sobre o Brasil a partir do contexto norteamericano. Esta noção de amadurecimento é, ao meu ver, problemática, pois sugere uma escala linear e evolutiva na produção audiovisual da cineasta, além de mais uma vez hierarquizar seus filmes por um viés temático, no qual abordagens feministas e de gênero tem menor valor. Como espero explicitar neste ensaio, Helena Solberg dirigia seus filmes negociando com diversas contingências, suas escolhas e decisões foram atravessadas pela complexa relação de interesses, mudanças sociais e circunstâncias nas quais esteve inserida.

A década de 1980 é marcada nos Estados Unidos pela política conservadora e anticomunista de Ronald Reagan e Helena irá contestar em seus documentários diversas ações históricas e recentes do país como, por exemplo, o apoio às ditaduras na América Latina e as interferências em países latinoamericanos (TAVARES, 2017). Para Veiga (2013, p. 329), a produção de Helena para a PBS funcionava "como uma janela para a curiosidade estadunidense sobre os povos latino-americanos."

A produção documental de Helena Solberg na PBS e as ideias de Williams sobre televisão

Em 1974, Williams nos alertava sobre as possíveis disputas e lutas acerca das instituições e do controle de radiodifusão para as décadas seguintes, especialmente no que se refere aos serviços públicos e comerciais. Ao mesmo tempo, o autor vislumbrou possibilidades de instituições de radiodifusão radicalmente distintas em configurações mais democráticas. Para enfrentar estes conflitos e desafios, é preciso compreender esta tecnologia como parte de um sistema social, de um "processo de desenvolvimento, crescimento e lutas sociais" (WILLIAMS, 2003, p. 129). [9] É a partir deste contexto que busquei descrever a passagem de Helena pela televisão nos Estados Unidos, aonde a cineasta dirigiu diversos documentários sobre conflitos sociais de amplitude internacional, fomentando a discussão de temáticas complexas em um contexto político e cultural pouco favorável aos embates e interesses latinoamericanos. A passagem de Helena pela PBS foi marcada, sobretudo, pela sua capacidade de articulação, negociação, resistência e agenciamento, aspectos tão caros ao pensamento de Williams (2003) sobre a televisão e suas potencialidades de usos mais democráticos.

Ao que tudo indica, a PBS, uma emissora pública, tinha um raro espaço para abordagem de temáticas controversas, assumindo o risco de perder fontes de apoio e financiamento como, por exemplo, no caso do documentário "*From the Ashes...Nicaragua Today (1982)*", uma narrativa contrária aos interesses e valores de William Bennet, então diretor da agência financiadora *National Endowment for the Humanities, responsável por apoiar pesquisas e programas públicos humanitários e da qual Helena havia recebido recursos (TAVARES, 2011).* Não é surpresa que Helena tenha dito em 1985 ao Jornal do Brasil que preferia trabalhar para uma rede de televisão pública e educativa, menos

[9] Tradução minha do original em inglês: The choices and uses actually made will in any case be part of a more general process of social development, social growth and social struggle. (WILLIAMS, 2003, p. 129).

comprometida com os imperativos econômicos (TAVARES, 2011). Em outras emissoras, a cineasta possivelmente não conseguiria ter realizado os filmes que gostaria. Este embate entre os conteúdos midiáticos e os interesses comerciais é ainda bastante atual. Conforme Williams (2003), para que instituições de serviço público de televisão não fossem absorvidas por instituições comerciais internacionais, o único caminho seria uma atuação democrática e experimental, a qual Helena parece ter tido a oportunidade de usufruir.

Williams (2003) também alerta para a necessidade de mais produtoras independentes como forma de resistir aos monopólios, com produções especializadas, "provedores alternativos de notícias nacionais e internacionais e programas de interesse público"[10]. Esta parece ter sido uma posição que Helena ocupou na PBS, levando informações insuficientemente exploradas na mídia estadunidense convencional, oferecendo pontos de vista de pessoas latinoamericanas, muitas vezes empobrecidas e trabalhadoras, problematizando também as relações estabelecidas pelos Estados Unidos com América Latina ao longo da história, interferindo incisivamente no fluxo de informações destas temáticas.

Helena Solberg, uma mulher brasileira em um contexto de trabalho pouco usual para mulheres, ao negociar com interesses institucionais da PBS, pôde conferir representatividade para temas e pessoas normalmente à margem da sociedade e da produção midiática. Concordamos com Veiga ao avaliar que Helena, junto com as cineastas brasileiras Ana Carolina e Tereza Tautman[11], "de maneira radical, [...] adquiriram agenciamento, expandindo os horizontes da esquerda e questionando irreversivelmente o lugar das mulheres dentro das propostas de uma nova sociedade" (VEIGA, 2013, p. 13).

Porém, se considerarmos a relevância do caráter institucional das práticas televisivas, conforme destaca Williams (2003), nas pesquisas realizadas por Tavares (2011) e Veiga (2013) são feitas insuficientes menções à relação de trabalho de Helena com a PBS. Foram descritas algumas das pressões e demandas da emissora[12], mas não fica evidente quais eram

[10] Tradução minha do original em inglês: "alternative providers of national and international news and public affairs programmes; educational and arts companies; a central library and information video-service." (WILLIAMS, 2003, p. 142).

[11] Ambas cineastas, roteiristas e diretoras, produziram filmes no Brasil nas décadas de 1970 e 1980, suas trajetórias são analisadas, assim como a de Helena Solberg, por Veiga (2013), em sua tese de doutorado.

[12] Tavares (2011; 2017) descreve algumas das exigências da PBS à Helena como a inclusão de diferentes pontos de vista sobre o assunto tratado; a inclusão de um apresentador âncora e/ou narrador e informações básicas sobre os países abordados no início do filme, contextualizando a audiência norteamericana.

seus interesses e principais características. Embora esta investigação possa não ter sido objeto das referidas pesquisadoras, perguntamo-nos se Helena produziu somente os documentários mencionados nas pesquisas consultadas ou se outras atividades também foram desenvolvidas em contrato com a PBS.

Embora circunstâncias gerais e específicas sejam apresentadas em alguma medida por Tavares (2011; 2017) e Veiga (2013), parece-nos importante tornar ainda mais explícita a complexa interação entre demandas, mudanças sociais, sistemas e instituições que constituem os usos da televisão (WILLIAMS, 2003) e, mais especificamente, a experiência e produção de Helena na PBS. Ao não considerar estas questões, excluímos interesses e operações de comunicação com o risco de abstrair parte significativa dos processos sociais e culturais envolvidos (WILLIAMS, 2003). Contudo, para tanto seria necessário um maior levantamento sobre o período e as questões políticas em disputa, o que ultrapassa o objetivo deste texto.

Parece ser constante nas historiografias sobre cineastas pensar suas trajetórias majoritariamente a partir da análise dos seus filmes, com tendência em atribuir à diretora ou diretor a quase totalidade das escolhas estéticas, técnicas e narrativas, desconsiderando a dimensão coletiva que compõe qualquer produção audiovisual. Tavares (2011), por exemplo, salienta em diversos momentos o caráter "autoral" do cinema de Helena, mesmo nas produções realizadas em contrato com a PBS, possivelmente ainda mais sujeitas à negociações e interferências. Se mulheres roteiristas e diretoras parecem ser pouco consideradas na historiografia do cinema, mulheres que atuaram em outras funções costumam estar ainda mais invisibilizadas. Pouco sabemos sobre produtoras, diretoras de arte, diretoras de fotografia, cenografistas, figurinistas, pesquisadoras de conteúdo, dentre outras tantas possíveis funções. Veiga (2013) chega a mencionar um coletivo de mulheres com o qual Helena teria viajado pela América Latina recolhendo depoimentos de mulheres para o documentário "A dupla jornada" (1976), no entanto, nada sabemos sobre estas mulheres. Acerca deste problema, Williams pode ajudar a pensar uma história social dos usos do cinema e da televisão, considerando trajetórias de cineastas a partir da articulação com os diversos contextos, práticas e instituições que circunscrevem o fazer audiovisual.

No caso dos documentários de Helena veiculados pela PBS, caberia ainda reconsiderá-los a partir da noção de fluxo proposta por Williams (2003), situando os contextos de exibição. Ao serem distribuídos pela televisão, os filmes de Helena eram exibidos em canal,

horários e estados específicos[13], talvez fossem apresentados em partes, intercaladas por anúncios comerciais[14], parte de uma determinada programação. Acessar informações como estas permitiriam uma melhor compreensão acerca das intencionalidades e operações culturais que integravam a produção e exibição dos filmes realizados por Helena em contrato com a PBS. Em *Television* (2003), Williams explica no capítulo "Programação: distribuição e fluxo", a partir de uma série de exemplos de fluxos televisivos, que "em todos esses modos, e em suas combinações essenciais, esse é o fluxo de significados e valores de uma cultura específica" (WILLIAMS, 2003, p. 111)[15]. Perguntamo-nos ainda se os filmes de Helena eram exibidos em horários nobres, se compunham algum tipo de programação temática, como eram anunciados ou se ocuparam algum espaço especial nas produções de abordagem jornalística.

Ao descrever os filmes produzidos por Helena, Tavares (2011) e Veiga (2013) também não mencionam a radical diferença na transmissão de filmes pelo cinema e pela televisão. Williams (2003) elenca as principais: o tamanho da tela (em 1974 muito menor do que as telas disponíveis atualmente); o efeito das proporções e composições das imagens e a qualidade da luz televisiva (quando comparada à do cinema). A experiência de quem assiste também é muito distinta, enquanto estar no cinema favorece um tipo de atenção mais concentrada, assistir televisão em casa permite as mais diversas configurações. Os filmes de Helena, ao serem exibidos em uma emissora pública de televisão, tiveram um alcance mais amplo de audiência. Filmes que poderiam acabar relegados à acervos e circuitos restritos de exibição, na televisão passam a constituir uma forma importante de arte popular, ampliando o circuito de circulação de narrativas audiovisuais (WILLIAMS, 2003).

Ainda sobre a exibição de filmes na televisão, Williams (2003) também destaca que na década de 1970 a possibilidade de assistir à um acervo de filmes tão variados e relevantes configurava uma situação completamente nova para a maioria dos espectadores norteamericanos. Desse modo, foi um momento especialmente favorável para a produção de filmes para a televisão, que foi difundida em um momento de declínio do público nos cinemas, constituindo ao mesmo tempo causa e efeito desse fato (WILLIAMS, 2003),

---

[13] Em entrevista para TAVARES (2011), David Meyer explica que a PBS funcionava em diversos estados e os mais conservadores poderiam optar por não exibir determinados conteúdos.

[14] Williams (2003) indica algumas pistas, segundo o autor, nos Estados Unidos a exibição de filmes, com exceção de canais públicos (que é o caso da PBS), era marcada pela interrupção constante de trailers e comerciais.

[15] Tradução minha do original em inglês: In all these ways, and in their essential combination, this is the flow of meanings and values of a specific culture (WILLIAMS, 2003, p. 111).

contexto propício para que cineastas como Helena e David pudessem acessar contratos televisivos.

Considerando as categorias propostas por Williams (2003) no capítulo “formas da televisão”, os documentários de Solberg nos parecem estar situados entre programas de debate e filmes. Chama atenção que a cineasta tenha conseguido incluir nestes debates pessoas empobrecidas e estigmatizadas, algo pouco frequente naquele momento. Apesar da radiodifusão ter ampliado consideravelmente as formas de discussão e debate público, Williams (2003) comenta a exclusão de opiniões minoritários ou opositoras de maneira regular e quase absoluta. Ainda assim, o autor avalia que havia maior espaço para a controvérsia política na televisão dos Estados Unidos do que na da Grã-Bretanha, embora a televisão britânica promovesse discussões e debates de forma mais organizada e ampla, com programas especiais e documentários controversos exibidos em horário nobre. Segundo a análise de Williams (2003), documentários como os de Helena eram escassos e os poucos existentes eram exibidos na televisão pública e apresentados por um entrevistador ou mediador (WILLIAMS, 2003), características presentes em documentários de Helena para a PBS (TAVARES, 2011; VEIGA; 2013).

As disputas acerca dos sistemas e instituições de televisão são parte de uma ampla luta social, com a demanda por legislação específica e pressão contínua para acordos internacionais (WILLIAMS, 2003). A partir do percurso laboral de Helena, entendemos que esta cineasta compartilha de um interesse sobre práticas televisivas similar ao de Williams (2003), como "ferramentas contemporâneas para a longa revolução por uma democracia instruída e participativa e a recuperação de uma comunicação efetiva nas sociedades urbanas complexas e industriais."[16] Esta aparente afinidade foi também nossa motivação para este ensaio que cruza experiências televisivas de ambos.

Não é possível pensar a televisão somente a partir de seus aspectos técnicos ou pela análise isolada de suas produções. O entendimento de Williams sobre a televisão como forma e experiência cultural é bastante atual e se mostra uma chave para a compreensão não apenas de trajetórias como a de Helena Solberg, mas também de outros sujeitos que participam de sistemas e redes de comunicação contemporâneos, com lutas e disputas semelhantes às

---

[16] Tradução minha do original em inglês: "These are the contemporary tools of the long revolution towards an educated and participatory democracy, and of the recovery of effective communication in complex urban and industrial societies." (WILLIAMS, 2003, p. 144).

descritas em *Television* (2003). Em particular, a passagem de Helena pela PBS demonstra como práticas televisivas, apesar das pressões políticas e econômicas, podem constituir formas de resistência, incluir uma maior pluralidade de interlocutores, conter intenções e valores mais democráticos e também o desejo por debates políticos mais informados e socialmente comprometidos.

REFERÊNCIAS

TAVARES, Mariana Ribeiro da Silva. **Helena Solberg (tese)**: trajetória de uma documentarista brasileira / Mariana Ribeiro da Silva Tavares; orientador, Evandro José Lemos da Cunha - Belo Horizonte - MG, 2011. 282f p.

TAVARES, Mariana Ribeiro. Helena Solberg: Militância Feminista e Política. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti. **Feminino e Plural:** Mulheres no cinema brasileiro. Campinas, SP: Papirus, 2017.

VEIGA, Ana Maria. **Cineastas brasileiras em tempos de ditadura (tese)**: cruzamentos, fugas, especificidades / Ana Maria Veiga; orientadora, Joana Maria Pedro - Florianópolis, SC, 2013. 397 p.

WILLIAMS, Raymond. **Television**: Technology and Cultural Form. USA: Routledge, 2003.

O CORPO INVISÍVEL NO CINEMA MODERNO: DOIS FILMES DE CHANTAL AKERMAN

ADAMS, Natália Lago[1]

RESUMO: Ao mesmo passo em que o cinema moderno viu emergir o dito cinema de corpo, ele também se fez território para filmes de presença invisível. Partindo deste pressuposto, o artigo observa elementos estéticos e de conteúdo que inserem o corpo no espaço cinematográfico sem, no entanto, estar fisicamente visível, de modo que ele não se faz presente, tampouco ausente. Para tal, são analisadas duas obras experimentais de Chantal Akerman, *Hotel Monterey* (1972) e *Là-bas* (2006), uma vez que se tratam de autobiografias que não recorrem à imagem de si. Na primeira película, a inscrição física de Chantal está no olhar mediado pela câmera-atriz, pois, além do próprio ocultamento do corpo explícito há, ainda, o da voz; na segunda, o som – voz e ruídos das atividades da cineasta – é o responsável por sua presença diante do espaço apresentado. O objetivo do estudo é verificar a hipótese que este modo de representação do corpo inaugura uma nova tipologia de narrativa fílmica, a qual deixa de ser orientada pela ação do corpo para dar lugar à observação reflexiva.

PALAVAS-CHAVE: Chantal Akerman; cinema de corpo; corpo invisível; *Hotel Monterey*; *Là-bas*.

INTRODUÇÃO

Dentre as tendências que delinearam um dito cinema moderno, a predominância do corpo como uma espécie de campo magnético, pelo qual os elementos cinematográficos e diegéticos se veem atraídos, talvez seja uma de suas características mais distintivas: ao pensar nos filmes de Yasujiro Ozu, Robert Bresson, John Cassavetes ou Andy Warhol, é quase impossível não saltar à memória os modos de atuação nas obras que, apesar de diversos, tinham em comum a presença física visível bastante expressiva, até mesmo no minimalismo do diretor japonês ou no esvaziamento psicológico do francês. Gilles Deleuze dedicou parte de suas reflexões sobre o cinema à compreensão das possibilidades do corpo nos filmes, especialmente aqueles feitos a partir do Neorrealismo e da *Nouvelle Vague*, descortinando uma nova perspectiva do assunto ao propor que a corporeidade não representa uma oposição ao cinema racional de Alain Resnais ou Stanley Kubrick, por exemplo, pois é, justamente, o mergulho no físico que permite alcançar o próprio pensamento.

[1]Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCom/UTP), na Linha de Pesquisa “Estudos de Cinema e Audiovisual”. Discente pesquisadora associada ao Grupo de Pesquisa “Desdobramentos Simbólicos do Espaço Urbano em Narrativas Audiovisuais” (GRUDES – UTP/CNPq). E-mail: natalialagoadams@gmail.com.

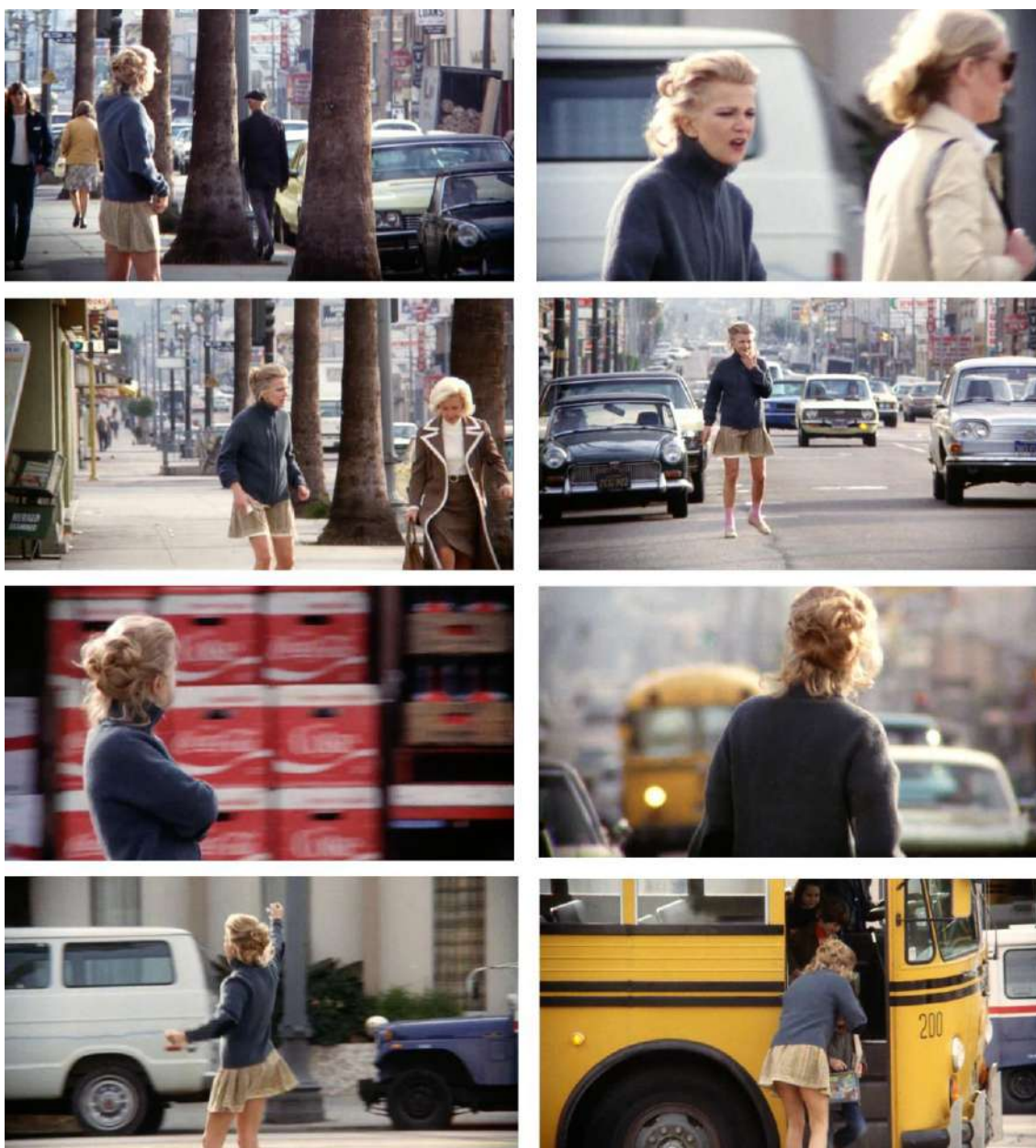
No entanto, em razão primazia desses corpos visíveis não só frente às câmeras, mas também na esfera teórica da sétima arte, o caminho inverso parece ter recebido menos atenção: a questão do alcance do corpo por meio do pensamento em filmes onde a presença física é invisível (mas não inexistente), os quais também encontraram no cinema moderno um terreno fértil. Localizam-se, neste espectro, cineastas como Chris Marker, Jonas Mekas e Chantal Akerman. Desta última, duas películas foram emprestadas como *corpus* desta pesquisa, *Hotel Monterey* (1972) e *Là-bas* (2006), por conta de se tratarem de autobiografias que dispensam a imagem de si. Por meio da observação de elementos das ordens estética e de conteúdo de ambas, o objetivo do estudo é compreender de que modo o corpo inscreve nelas sua presença sem estar fisicamente visível. Para tal, a primeira etapa aborda o que Erly Vieira Jr. (2014) classificou como uma genealogia do corpo no cinema, traçada a partir de Deleuze; a segunda elucida o que pode-se entender como um cinema de corpo invisível, embasado especialmente no conceito de câmera subjetiva e no de acusmática, este definido por Michel Chion (2011); por sua vez, a terceira se dedica à presença visível do corpo em Chantal Akerman a exemplo do filme *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1976); finalmente, uma quarta etapa consiste na análise fílmica do *corpus* em questão.

Identifica-se que em *Hotel Monterey*, filme mudo, a presença oculta de Chantal se dá por meio da câmera-atriz, subjetiva, enquanto em *Là-bas* é a voz tanto *off* a responsável pela inscrição da cineasta, bem como os ruídos que as atividades desta produzem. Assim, entende-se como verdadeira a hipótese de que este modo de representação do ser no cinema moderno sustenta uma tipologia de narrativa fílmica onde a trama, não mais orientada pela ação do corpo visível, se desenrola em razão de outros elementos atinentes ao corpo, mas não à sua imagem, graças ao ocultamento da presença física. Finalmente, a pesquisa deixa em aberto um novo questionamento: seria o corpo invisível também um modo de cinema de corpo?

O CINEMA DE CORPO

Deleuze (1990) enxergou o corpo no cinema moderno como um território de conflitos e intensidades ao redor do qual se organizava o plano fílmico, marcando, aí, a passagem a imagem-ação para a imagem-tempo – visto que na primeira, a distribuição dos recursos cinematográficos ocorria em função da ação, enquanto na segunda, o corpo do ator se fazia instância central na produção de sentidos. Para o filósofo, esse corpo continha em si o passado e o presente, o antes e o depois, de modo que se fazia necessário construir esse tipo de narrativa em torno de um corpo banalizado pelo cotidiano. Só assim seria possível, então, se

desvencilhar da pura racionalidade para alcançar a vida, as sensações, o pensamento e a expressão. Seria a partir das atitudes, gestos e posturas deste corpo que seria desfeito o trinômio história/intriga/ação para dar lugar a uma imprevisibilidade, a improvisação disciplinada, de modo que a película não deixa de ser narrativa, mas o é aberta a possibilidades que emanam do corpo do ator, dotado de sua própria expressividade resultante de memórias e experiências próprias que se tornariam material criativo. Obtinha-se, aí, o que Gotthold Lessing chamou de instante pleno: aquele no qual a imagem, autônoma, basta por si só, se faz independente de temporalidade, narrativa, e contexto.

Figura 1 – *A woman under the influence*

Fonte: *A woman under the influece* (CASSAVETES, 1974). Reprodução da autora.

Deleuze encontrou no cinema de Cassavetes seu maior exemplo, afirmando que em suas obras as personagens não eram fruto da intriga, mas sim revelavam esta ao transitar entre estados extremos, intervindo diretamente no roteiro. A associação de imagens dava lugar, então, para o encadeamento de atitudes, a exemplo da cena de *A woman under the influence* (1974), onde Gena Rowland fez da simples espera de seus filhos um ato de estranheza que, a seu modo, revelava a personalidade desconcertada da personagem.

O CINEMA DE CORPO EM CHANTAL AKERMAN

As pouco mais de três horas de duração de *Jeanne Dielman*, uma das principais obras de Chantal Akerman, são ocupadas quase que unicamente pelas atitudes corporais da protagonista que dá nome ao filme; segundo Vieira Jr. (2014), seus gestos ritualizados eram, para Deleuze, um contraponto aos corpos femininos vistos no cinema até então. No filme, o corpo masculino fora deslocado de sua posição de protagonismo para flutuar ao redor do feminino, limitado ao silêncio. A diegese progride, aí, em torno do encadeamento de ações repetitivamente empreendidas pela personagem feminina, mostradas exaustivamente a fim de imergir o espectador no mesmo cansaço e claustrofobia que Jeanne experienciava e fazer emergir, daí, o pensamento crítico acerca da condição de gerações de mulheres que, como na película, viviam enclausuradas em seus rituais domésticos.

Figura 2 – *Jeanne Dielman*

Fonte: *Jeanne Dielman* (AKERMAN, 1976). Reprodução da autora.

Por meio da presença visível tão física e, segundo Ricardo Parodi (2004), gestual, o corpo da mulher nos filmes feministas modernos, a exemplo deste, é arrancado da pose estática, objeto do olhar masculino, para expandir-se nos microeventos do cotidiano e, aí, alcançar a duração da própria vida. Neste sentido, *Jeanne Dielman* é um exemplo bastante adequado do que Deleuze descreve como cinema de corpo, tanto quanto o são os filmes de Cassavetes, como *A woman under the influence*: mesmo que de modos distintos, ambos se montam sob corpos cotidianos que contêm, simultaneamente, o antes e o depois, que se fazem zonas de conflitos, que fazem de sua expressão o próprio pensamento.

O CORPO INVISÍVEL

Diferente do cinema do corpo, que invariavelmente se volta para a presença física e partir dela progride, um possível cinema do corpo invisível é dotado de elementos que se limitam a denotá-lo – o olhar e a voz, uma vez que a mirada e a vocalização, bem como a produção de ruídos, são extensões imateriais do corpo. Estes dois elementos encontram sua correspondência nos dispositivos e recursos cinematográficos nas formas da câmera subjetiva e do som *off*.

A câmera subjetiva aqui se refere àquela cujo deslocamento é livre da rigidez de equipamentos que a colocam em situação distanciada ou onipresente; sua altura e ângulo se aproximam do posição que ocupa os olhos em determinada posição, de modo que permite a simulação do ponto de vista de alguém e a participação ativa na cena sem recorrer à imagem do personagem. Já o som, neste contexto, está associado ao conceito de acusmática, proposto inicialmente por Pierre Schaeffer e retomado por Chion (2011). A grosso modo, o termo diz respeito ao dito som invisível – aquele que somos capazes de ouvir em cena, ainda que não vejamos de onde vem e o que o causa. Dele surge a noção de personagem acusmática,

> cuja posição relativamente ao ecrã se situa numa ambiguidade e num ritmo particular [...], nem dentro, nem fora (relativamente à imagem): nem dentro porque a imagem de sua fonte – o corpo, a boca – não está incluída, mas também nem fora porque não está francamente posicionada em off e está implicará na ação, sempre em perigo de nela ser inclusa. São personagens específicas do cinema sonoro cuja presença muito particular se apoia na sua própria ausência no seio da imagem (CHION, 2011, p. 102-103).

Figura 3 – *A walk*

Fonte: *A walk* (MEKAS, 1990). Reprodução da autora.

Um exemplo de filme onde a presença física não é visível, porém se torna evidente por meio de ambos elementos – câmera subjetiva e acúsmetro –, se encontra em *A walk* (1990), dirigido por Jonas Mekas. Nele, o cineasta caminha pela cidade de Nova Iorque filmando, em plano sequência, seu trajeto de 58 minutos que inicia na Wooster Street e termina na Ponte Williamsburg. Em momento algum vemos a imagem de Mekas – nem mesmo seu reflexo quando ele se posiciona em frente a uma vitrine para filmar os pães nela expostos –, mas estamos certos de sua presença física por trás da câmera, pois esta se encontra posicionada em suas mãos, na altura dos olhos, e movimenta-se conforme o olhar de quem a opera, como quando o diretor mira o topo de uma árvore. Durante a caminhada, ouvimos a voz de Mekas invadir as imagens, com sua origem fora de campo, para descrever coisas que via e contar pequenas histórias que lhe vinham à mente, de modo que sua presença invisível fica permanentemente em risco de desfazer-se por meio da aparição do diretor diante da câmera.

O CORPO INVISÍVEL EM CHANTAL AKERMAN

Ainda que o cinema de Akerman encontre força no corpo visível – não só em *Jeanne Dielman*, pois películas como *Saute ma ville* (1968) e *Je, tu, il, elle* (1974) também têm forte apelo ao gestual –, o corpo invisível tem igual expressividade em filmes como *News from*

home (1977), *Hotel Monterey* (1972) e *Là-bas* (2006). Curiosamente, e talvez não por acaso, a cineasta opta por atuar naqueles da ordem ficcional, como *Saute ma ville* e *Je, tu, il, elle*, mas não se deixa ver em seus documentários autobiográficos, como os últimos três citados. Nestes, deixa transparecer sua presença por meio de elementos que irrompem de seu corpo sem, no entanto, denunciar sua imagem.

Ao longo dos 65 minutos de duração de *Hotel Monterey*, acompanhamos a câmera de Chantal vasculhar minuciosamente as dependências do hotel, localizado em Nova Iorque, que dá nome ao documentário mudo. Vemos seus transeuntes no *hall* de entrada, os corredores vazios, os elevadores, os quartos por vezes desocupados, por vezes com a presença de hóspedes, inertes, que quase parecem peças decorativas propositadamente colocadas ali. Ocasionalmente, fitamos a cidade por meio de janelas e, ao final, por entre as grades do terraço a céu aberto. Em momento algum, no entanto, vemos a cineasta por trás da câmera, nem mesmo em um reflexo de vidro ou espelho, e ainda sim as imagens emanam a sensação de uma presença meio física, meio fantasmagórica, que empresta seu olhar para nos guiar pelos cômodos. A câmera se faz atriz e a interpretação que lhe dá vida vem, justamente, dessa mirada subjetiva de quem a posiciona e opera em longos e repetitivos *travellings*, os quais parecem simular os passos de alguém que explora o espaço em que se encontra. São, justamente, essas opções estéticas, de posição e movimento, que evidenciam uma presença oculta – se a câmera estivesse posicionada de outro modo, fixa e a uma altura que não a do olhar, a sensação de haver por trás dela um corpo físico e pessoal, em primeira pessoa, já não existiria. A cada novo plano, dotado de uma expressividade particular, nós, espectadores, somos preenchidos por sentimentos que impregnam a imagem e conferem a ela autossuficiência no plano do entendimento – não precisamos de fala, ruído ou o apoio de cenas anteriores/conseguintes para receber o que o a mirada transfere para nosso próprio corpo naquele instante. Estamos, enfim, livres de vínculos racionais justamente por mergulharmos em uma capacidade tão física que é a de olhar, e que só é possível em tal grau de intensidade por meio do ocultamento da imagem de quem olha.

Figura 4 – *Hotel Monterey*

Fonte: *Hotel Monterey* (AKERMAN, 1972). Reprodução da autora.

Em *Là-bas*, por sua vez, o elemento que evidencia a presença invisível já não é mais o olhar, pois a câmera não está em primeira pessoa. No decorrer de 79 minutos, Chantal posiciona o aparelho, fixo em um tripé, em alguns pontos do apartamento que ocupa na cidade israelense de Tel Aviv. Enquanto nós, espectadores, vemos pelas janelas – na maior parte do tempo por entre cortinas – os prédios vizinhos e a rua onde está o edifício que habita, bem como o horizonte da cidade, a cineasta realiza outras atividades dentro do imóvel, como preparar café, conectar-se à internet ou falar ao telefone. É aí que a noção de acúsmetro evidencia a presença oculta da cineasta: ao nos questionarmos a origem desses ruídos, admitimos que há alguém fisicamente presente e próximo, a personagem acusmática. De acordo com Chion (2011), incluir propositadamente nas cenas o ruído – que, por uma questão de qualidade, durante muito tempo fora suprimido das produções – reintroduz no filme o sentimento agudo de materialidade, favorecendo um cinema sensorial. A definição de Akerman como personagem acusmática é possível, ainda, em relação à sua fala em *off*, quando atende os telefonemas que recebe: mesmo que seu corpo esteja fora dos limites das lentes, é dele que vem a voz que invade a cena e coloca em risco seu caráter oculto. Por sua vez, a fala-texto[2] – comentários da cineastas feitos em voz *over* – que acompanha toda a

[2] “A fala-texto – em geral, a da voz off e dos comentários – age sobre o curso das imagens, tal qual os entretítulos do cinema mudo. A palavra proferida tem o poder de evocar a imagem da coisa, do momento, do lugar, das

película discorrendo sobre questões íntimas de Akerman, como a infância, família e saúde, não denuncia uma presença física oculta no fora de campo, pois somos incapazes de saber se a voz fora gravada ali, no mesmo espaço, ou em outro lugar e momento. Deste modo, caso todo o documentário fosse preenchido exclusivamente por este recurso, não poderíamos enquadrá-lo na mesma categoria proposta para *Hotel Monterey*. Contudo, somada aos ruídos e ao acúsmetro, a fala-texto oferece um efeito bastante interessante em que a expressividade da imagem é potencializada, pois o recurso evoca outras imagens e sensações a partir do plano que acompanha a voz, rompendo com a continuidade espaço-temporal para alcançar o instante pleno, bastar em si.

Figura 5 – *Là-bas*

Fonte: *Là-bas* (AKERMAN, 2006). Reprodução da autora.

A partir de elementos distintos, ambas autobiografias de Chantal Akerman permitem falar sobre um cinema cujo modo de representação do corpo é invisível, mas, simultaneamente, o torna evidente. Filmes que obedecem a essa lógica aparentam, a primeiro momento, ter um caráter puramente racional, mas vistos sob a perspectiva aqui proposta demonstram ser capazes de alcançar uma sensorialidade corporal tão aguda e expressiva quanto aqueles em que a narrativa se constrói em torno do corpo visível. Cabe notar, ainda, que essa imersão no pensamento evoca uma relação física também com o corpo do próprio espectador, uma vez que este se faz receptáculo das sensações que transbordam das imagens.

---

personagens, etc. No limite, por certo, se a fala-texto reinar sozinha, deixa de haver autonomia da cena audiovisual e já não há qualquer continuidade espaço-temporal. As imagens e sons realistas que as acompanham ficam à sua mercê” (CHION, 2011, p. 135).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Levando em conta as reflexões aqui propostas, a presente pesquisa se encerra, por ora, tanto com uma afirmação, quanto com um novo questionamento. Por um lado, parece-me possível confirmar a hipótese de que o corpo invisível configura um modo de representação próprio, o qual opõe-se ao dito cinema de corpo em termos de conteúdo: ao invés de ampliar o pensamento por meio da imersão no físico, parte-se do pensamento para evidenciar a corporeidade. Contudo, pergunto-me se é possível pensar em ambos os modos de representação como pertencentes a uma mesma tipologia fílmica. Tratar-se-ia, então, de um cinema de corpo capaz de abranger o modo de representação invisível, marcado pela observação reflexiva, e o modo de representação visível, dotado de atitudes físicas – afinal, ambos compartilham processos que os definem. Há que se notar, ainda, o fato de que os elementos de presença do modo invisível, como olhar e fala, não deixam de pertencer ao corpo, mesmo que como extensão deste.

Se no cinema de Cassavetes a expressividade é potencializada por memórias, imaginações e sentimentos contidos no corpo, o mesmo pode-se dizer sobre a fala íntima ou o olhar subjetivo de Chantal Akerman. Igualmente, tanto o encadeamento de atitudes, quanto o de pensamento são capazes de romper com o trinômio história/intriga/ação. Por fim, há a questão do instante pleno que aparece intimamente associada ao cinema de corpos visíveis. Penso que esta noção é também (e até mesmo mais) evidente em um filme como *Là-bas*, por exemplo – nele, a imagem, o plano isolado de seu contexto, é mais independente que nunca, contem simultaneamente passado, presente e futuro e é plenamente capaz de irromper afetos por si só. Diante deste panorama, deixo, enfim, a possibilidade levantada em aberto para ser observada a fundo e verificada em um novo estudo de mais fôlego.

REFERÊNCIAS

CHION, Michel. A Audiovisão: som e imagem no cinema. Portgual, Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

PARODI, Ricardo. **Cuerpo y cine**: Reporte fragmentario sobre extrañas intensidades y mutaciones de orden corporal. In: YOEL, Gerardo (Org). Pensar El Cine 2. Buenos Aires: Manantial, 2004.

VIEIRA JÚNIOR, Erly. **Revisando as genealogias de um cinema do corpo**: dos anos 1950/60 à estética do fluxo contemporânea. Revista ALCEU, Rio de Janeiro, v. 15, n.29, p. 124 a 138. Jul./dez. 2014. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/artigo%208%20alceu%2029%20-%20pp%20124-138.pdf>.

PARÁBOLAS DUPLICADAS, LIÇÕES REPETIDAS: A ESTRUTURA ESPECULAR DE *O SACRIFÍCIO* E SEUS DIÁLOGOS COM A PINTURA

SOUZA, Driciele Glaucimara Custódio Ribeiro de[1]

Resumo: Desde seu segundo longa-metragem, onde a vida do famoso pintor de ícones russo Andrei Rublev (1966) foi tematizada, a aproximação da obra de Tarkovski com a pintura afirmou-se repetidamente, assumindo em sua fatura as mais diversas referências artísticas e os mais variados níveis de profundidade. Quando vinte anos mais tarde seria a vez de Leonardo da Vinci, com sua sombria e inacabada *Adoração dos magos* (*Adorazione dei Magi*, c. 1482), assumir o lugar de destaque no incessante diálogo, a associação entre cinema e pintura insinuou-se de modo intrincado, em um estrato pouco evidente. Embora a tela do mestre italiano, por sua citação repetida ao longo de *O sacrifício* (*Offret*, 1986), fosse o suposto elo fundamental de ligação com a tradição pictórica, a última película do cineasta soviético parece não ter se restringido à esfera de influências do discípulo de Verrochio, mas ter encontrado na arte holandesa do século XVII um outro profícuo interlocutor. Considerando a estrutura fabular e a construção em abismo adotadas em *O sacrifício*, o presente estudo pretende analisar o modo como a pintura setentrional foi recuperada pela produção sueca de Andrei Tarkovski e em que medida analogias plásticas insinuadas por esse resgate podem igualmente encerrar a contiguidade de procedimentos figurativos. Nosso objetivo, portanto, é compreender como, neste caso, a correspondência entre os meios não se limitou a uma menção literal, mas incidiu, ao contrário, sobre a própria sintaxe fílmica.

Palavras-chave: Cinema e Pintura; Cinema comparado; Cinema moderno; História da Arte; Análise fílmica.

Um homem idoso, curvado, em atitude de reverência, os olhos voltados para cima, oferta um incensário para uma mão gorducha de bebê. O detalhe da famosa *Adoração dos Magos*, de Leonardo da Vinci (fig. 1), é a primeira imagem que, fixamente, durante quase cinco minutos, *O sacrifício* nos oferece. A tela, deixada inacabada pelo pintor quando de sua partida de Florença rumo a Milão, embora se apresente de modo aparentemente despretensioso, como suporte para os créditos iniciais do filme, estabelece, todavia, uma conexão estreita com a narrativa, sobretudo se considerarmos sua insistente aparição ao longo da película. Uma breve análise da representação da cena canônica permitirá iluminar esta relação, fazendo-nos compreender como a recorrência ao quadro do mestre italiano não se limita à citação.

Antes de atentarmos à tela de Leonardo, é preciso, contudo, retomar a *Adoração dos magos* (fig. 2), de Sandro Botticelli, sem a qual a composição do pintor de *Mona Lisa* seria inconcebível. Como explica Daniel Arasse (1997), embora, desde o fim do século XIV, fosse comum entre a pintura florentina que a representação do episódio cristão incluísse o cortejo dos reis magos, Botticelli elide de sua *Adoração* a tradicional procissão, propondo uma configuração absolutamente nova para o tema. No tratamento adotado pelo artista, a organização lateralizada, que permitia desenvolver a chegada da comitiva paralelamente ao

[1] Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, na linha de pesquisa História, Teoria e Crítica, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Email: driciele.souza@usp.br

plano de fundo da representação, é substituída por uma disposição predominante frontal das figuras, mudança que significava uma transformação radical não só da apresentação formal do motivo, mas também de sua interpretação espiritual. Ao associar o arranjo frontalizado à posição ajoelhada dos magos – postura que alude à regra da recepção da hóstia –, o pintor atribuía à Epifania um valor litúrgico comparável ao sacramento da Eucaristia, insuflando assim o seu sentido religioso. Em suma, a operação de Botticelli transformava a cena, até então caracterizada por sua qualidade narrativa, em imagem essencialmente cerimonial. (ARASSE, 1997, p. 350-53)

figura 1. Leonardo da Vinci, *Adorazione dei Magi*, c. 1482, 244 x 240 cm, desenho a carvão, aquarela e óleo sobre madeira, Uffizi, Florença

figura 2. Sandro Botticelli, *Adorazione dei Magi*, c. 1475, 111 x 134 cm, têmpera sobre madeira, Uffizi, Florença

Fortemente inspirada na orquestração de Botticelli – a ordenação centralizada do conjunto, a pose ajoelhada dos magos, a grandiosidade das ruínas antigas –, tudo na composição de Leonardo converge na sugestão de uma dimensão litúrgica, mas uma tal aproximação, porém, parece se realizar apenas com o intuito de subvertê-la. Como observa Arasse (1997, p. 359), ao contrário da versão cerimonial de Botticelli, da Vinci concebe a Epifania como um instante tumultuoso, agitação universal que resulta do reconhecimento da divindade do Menino Jesus. Distante da concepção humanista de história, tal como elaborada por Alberti, em *Di pictura* (1435), o discípulo de Verrochio renuncia à ordenação perspectiva, fundamentando a construção do espaço plástico exclusivamente na relação dinâmica entre as figuras. De modo que, argumenta Arasse, toda a movimentação desordenada do quadro, que põe em cheque a oposição albertiana entre história e tumulto, serve à composição como figura do evento que ela deve representar: a deflagração espiritual e religiosa da encarnação divina.

Considerando em particular a solenidade da tela de Leonardo, não parece fortuito que Tarkovski a tenha escolhido para habitar seu último filme, cuja substância fundamental é o rito sacrificial que sustenta e dá nome à película. Situado em um tempo-espaço vagamente determinado, *O sacrifício* é uma história de amor, abnegação e fé. No dia do aniversário de Alexandre, um professor versado em Letras, Arte e Filosofia, uma guerra de enormes proporções eclode na Europa, instalando por toda parte um clima de completa insegurança. Diante da terrível ameaça, o intelectual, até então incrédulo, implora a Deus que restaure a paz, prometendo em troca abandonar seus bens materiais, família e amigos. Horas antes do jantar natalício, uma confidência intriga Alexandre. Secretamente, o carteiro Otto lhe orienta a procurar Maria, a empregada da família, pois a moça é uma bruxa e pode ajudar na realização de seu desejo impossível. Para isso, no entanto, é preciso que Alexandre a convença de selar com ele um pacto de amor. Hesitante quanto aos poderes da jovem misteriosa, o professor segue até a casa de Maria, onde os amantes passam a noite juntos. Na manhã seguinte, Alexandre constata que o mundo está livre do terror da guerra, o que significa a exigência de firmar seu compromisso de abnegação. Em um devotado ato de sacrifício, o homem incendeia sua própria casa e dá início à promessa de eterno silêncio, rompendo, assim, com seus entes mais queridos.

De fato, se para examinar a relação entre obra pictórica e cinematográfica reconhecemos, ainda que brevemente, o enredo de *O sacrifício* como baliza de análise, é perceptível que, de um ponto de vista semântico, tela e filme possuem uma correspondência inegável. Na esteira desta constatação, uma série de leituras buscou identificar equivalências entre a peça florentina e a produção sueca de Tarkovski. Para Luc Vancheri (2011, p.101), por exemplo, entre o quadro de Leonardo e a fita do cineasta soviético conforma-se uma aproximação de ordem iconográfica: onde lá havia ruínas, aqui, o incêndio da casa; quando lá os presentes perdiam seu valor diante Daquele que entregaria sua vida para remissão dos pecados do mundo, aqui a oferta encontra seu sentido na conversão. Para Elena Dulgheru (2014, p. 36), por outro lado, toda a fundamentação simbólica de *O sacrifício* está sujeita ao arquétipo Marial – afinal, é a Santa Mãe de Deus a resposta possível para o Apocalipse –, cuja matriz é a *Adoração*, de Leonardo. Estas análises, embora pertinentes e muito interessantes, concentram seus esforços em compreender unicamente a relação que entre cinema e pintura se manifesta em sua camada mais externa, ou seja, na coincidência entre formas e figuras. Apesar de não negarmos a ligação estrutural que tais elementos são capazes de instituir entre o trabalho do mestre renascentista e a película de Tarkovski, suspeitamos, contudo, que em seu último filme o repertório pictórico mobilizado pelo cineasta excede as fronteiras da Itália

quatrocentista, para estabelecer com a pintura holandesa do Setecentos afinidades mais estreitas. Averiguar esta desconfiança, entretanto, exige de nós um pequeno preâmbulo em torno do registro narrativo de *O sacrifício*.

Como observado por Michel Esthève (1986, p. 181), a obra de Andrei Tarkovski frequentemente se apoiou em uma linguagem metafórica. Se, em *Stalker* (1979), a ficção-científica servia como imagem para um regime político opressivo, em *Nostalghia* (1983), a busca de um escritor russo por inspiração em ares italianos insinuava a própria condição histórica do diretor, exilado de seu país natal. Em *O sacrifício*, porém, Tarkovski opta pela parábola, discurso alegórico comum aos relatos bíblicos. De modo que o filme se constitui de três breves narrativas do gênero, pequenas crônicas que precedem, preparam e enquadram a compreensão da parábola essencial, sugerida pela trajetória do protagonista. A primeira e a terceira parábola são narradas por Alexandre, a segunda por Otto. Já no início do filme, logo depois do detalhe da *Adoração*, de Leonardo, ouvimos a parábola da "árvore seca": um ancião ortodoxo plantara uma árvore seca e ordenara a seu discípulo que a regasse religiosamente, todos os dias, até que ela florescesse. Após três anos de contínuo cuidado, o pupilo foi surpreendido pela árvore coberta de flores. A parábola intermediária é o relato da "foto extraordinária": durante a Segunda Guerra Mundial, uma mãe e seu filho convocado para o exército foram a um estúdio fotográfico registrar uma lembrança antes da partida do rapaz. A notícia de que o filho fora morto em combate não tardou a chegar e, abatida pela desgraça, a viúva esqueceu de recuperar as fotografias. Passados os anos, em certa ocasião, a mãe foi fotografada novamente, mas não apareceu sozinha no retrato: ao lado dela via-se o filho morto, ainda como jovem. A última história, a que antecede a cena de amor entre o professor e Maria, é a parábola do "jardim selvagem": às vésperas da morte de sua mãe, como forma de lhe proporcionar uma última felicidade, Alexandre quis recuperar o jardim abandonado que ela tanto amava. Depois de dias de intenso trabalho, o professor deu-se conta de que sua intervenção, ao contrário do esperado, fez desaparecer a genuína beleza do lugar. Em suma, seja como exemplo de perseverança, seja como prova da ignorância humana para com o que há para além da lógica do mundo visível, as três fábulas acessórias convidam a refletir sobre o sentido da vida, tal como profissões de fé que resumem e enfatizam a advertência comunicada pela fábula fundamental que é o próprio filme.

figura 3. Marta aprecia o livro de ícones

figura 4. A moça abandona a leitura ao constatar uma movimentação do lado de fora da casa

figura 5. Johannes Vermeer, Girl Reading a Letter by an Open Window, c. 1659, 64.5 x 83 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden

Dentre os segmentos narrativos de *O sacrifício*, a parábola da fotografia extraordinária revela-se como episódio fecundo para nossa suspeita, a começar pelas analogias sugeridas por sua composição visual, ponto de entrada para uma investigação mais detida. No plano inicial da sequência, vê-se, sentada à beira de uma janela, Marta, a filha de Alexandre, a folhear um livro de ícones, presente de Victor, médico da família, ao aniversariante. Súbito, a apreciação da jovem é interrompida; ela levanta-se, abre levemente a cortina, e constata a chegada de alguém do lado de fora. De fato, tanto pela presença de uma figura silenciosa em um canto iluminado do cômodo quanto pelo tema da mulher absorta em uma tarefa cotidiana, não seria absurdo insinuar uma aproximação entre o enquadramento de Tarkovski (fig. 3 e 4) e o arranjo plástico de algumas vistas de Johannes Vermeer (fig. 5). Com efeito, não só a existência solitária que ocupa maciçamente o espaço, mas a precisa ordenação dos objetos e figuras, o uso lúcido das linhas verticais na ordenação da superfície e o equilíbrio na combinação cromática garantem ao trabalho do cineasta russo uma afinidade, mesmo que não de todo modo consciente, com o pintor holandês. Para insistir ainda em uma conformidade iconográfica, seria instrutivo comparar o manejo de janelas, vidros e reflexos em cada um dos artistas. No Vermeer da coleção de Dresden (fig. 5), a janela aberta é garantia para a perfeita

iluminação da cena; por ela, um intenso brilho solar banha a silhueta da jovem leitora ao mesmo tempo em que reflete na vidraça seu perfil oculto para o espectador. De maneira que, malgrado o ponto de vista radicalmente lateralizado da composição, a astuciosa manipulação da luz e do componente reflexivo permite uma visão integral do rosto da moça, de outro modo desconhecido. No plano de Tarkovski (fig. 3 e 4), a janela faz igualmente as vezes de fonte luminosa para o drama, mas é ainda importante elemento composicional, pois estabelece entre os espaços interior e exterior uma relação dialética fundamental para a causalidade da narrativa fílmica. Por outro lado, de modo semelhante ao mestre de Delft, Tarkovski aproveita-se também da qualidade especular do vidro; para o diretor, no entanto, o fenômeno óptico serve menos ao propósito de uma visão suplementar ao acontecimento observado do que à criação de um duplo virtual da personagem. Esta duplicação de Marta, algo sutil e transitória no plano – a imagem mediada da moça é resultado da vidraça de um armário, móvel que abre misteriosamente, apagando e ocultando momentaneamente sua figura –, caracteriza-se como um procedimento próprio ao diretor, cuja predileção por eventos inesperados e enigmáticos a irromper nas imagens é bem conhecida entre seus admiradores.

Adiante, descobrimos que a presença percebida pela moça do lado de fora da casa é Otto, o carteiro, trazendo consigo um valioso presente: um imenso mapa da Europa do século XVII. Este objeto, inserido em outro contexto, poderia ser concebido apenas como componente cênico qualquer, mas para um cineasta meticuloso como Tarkovski uma coincidência aleatória de datas parece pouco provável. Daí tomarmos esta semelhança iconográfica como ponto de ancoragem para dar prosseguimento a nossa especulação de que uma tal identidade de elementos resguarda uma conexão mais profunda. Nos quadros de Vermeer, bem como no de outros seus conterrâneos, não raro se pode encontrar uma janela, um mapa, um quadro, um espelho, objetos da composição tornados motivos do imaginário do pintor e que igualmente povoam o pensamento plástico de Tarkovski. Como explica Hammer-Tugendhat (2015, p. 193), desde o século XV era possível verificar nas telas holandesas a inserção de miniaturas e outras peças gráficas, mas foi durante o século XVII que esta prática se manifestou de modo mais frequente, principalmente na pintura de gênero e no retrato das cenas domésticas, ocorrência em muito justificada pela importância dos quadros como objetos de decoração em casas burguesas e outros espaços privados.

Segundo Svetlana Alpers (1999), a partir do século XVI, a expansão da geografia, juntamente com a explosão de operações militares e do comércio marítimo, foi acompanhada de uma intensa produção de ilustrações cartográficas, donde a forte presença pictórica dos mapas em muitas obras do período indicar a função destes objetos na sociedade holandesa. Na

cultura setentrional da época, esclarece a autora, o mapa funcionava como verdadeiro veículo de informações sobre lugares distantes, uma genuína contribuição da imagem para o conhecimento. Dito de outro modo, na Holanda do Seiscentos, um elevado valor de erudição era atribuído às imagens, pois davam a ver algo que de outro modo seria invisível, fossem elas representações topográficas de terras longínquas ou registros de corpúsculos observados em microscópio. Este tipo de percepção, amplamente fundamentada no testemunho visual, estabelecia no seio da cultura europeia uma relação inteiramente nova entre imagens e história, pois privilegiava um registro menos interpretativo que descritivo de uma variada gama de informações. De modo que, explica Alpers, a representação encontrada nos mapas e atlas daquele período perturbava a própria natureza da pintura histórica tal como disseminada pela tradição da Itália renascentista.

figura 6. Johannes Vermeer, Woman reading a letter, c. 1663, óleo sobre tela, 46.5 x 39 cm, Rijksmuseum, Amsterdã

figura 7. Otto entrega o presente ao amigo

figura 8. Diante do mapa, Alexandre insiste em encontrar uma verdade

No filme de Tarkovski, a monumental peça cartográfica não surge apenas para se somar aos adornos das paredes da família de Alexandre, mas insere na película um questionamento igualmente importante sobre a visão e a verdade. Diante do mapa, objeto científico que ofereceria informações confiáveis e precisas sobre determinado lugar, Alexandre constata, entretanto, a falsidade: “*Como deve ter sido bom o mundo naquela época. Esta Europa* (...) *não tem nada de verdadeiro*. (...) *Tenho a impressão que os mapas de hoje também não tem nada de verdadeiro*”, afirma o personagem em tom de lamento nostálgico.

Esta queixa, que não é isolada, ecoa a afirmação do professor ao apreciar também o livro de ícones: "*E tudo isso perdido. Nem rezar sabemos mais*." Daí o mapa, em *O sacrifício*, não funcionar como instrumento de conhecimento histórico sobre o mundo, mas antes como princípio memorial de um tempo passado, abrigo de uma verdade perdida. Tal como a pintura de ícones, a ilustração geográfica habita a película de Tarkovski como lembrança de uma harmonia corrompida, resultado de uma civilização tecnicista, opressiva e violenta. De sorte que estes elementos – o livro de ícones, bem como o mapa – não se reduzem a qualidade de meros objetos de cena, mas são investidos de ampla significação de forma a corroborar as parábolas inseridas ao longo do filme.

Ao prosseguir nossa observação, nos deparamos finalmente com a fábula da fotografia extraordinária, ela também, como sabemos, outro recurso sugestivo na série de alertas à conversão enunciada pelo filme. Ao travar conversa com Victor e a família, Otto explica-lhes que além de funcionário na agência postal possui outra ocupação, ele coleciona acontecimentos. Não quaisquer acontecimentos, ressalta o carteiro, mas aqueles tidos como inexplicáveis. Provocado pela curiosidade dos interlocutores sobre sua singular atividade, o excêntrico personagem narra então a história misteriosa, da qual o enredo já conhecemos. Com efeito, esta fábula de ares fantásticos adensa ainda mais nossa suspeita, sobretudo se tomarmos sua existência em paralelo com o mapa e o livro de ícones, também presentes em cena. Se considerarmos estes elementos não apenas em sua simbologia isolada, mas em sua função estrutural na construção narrativa do filme, constatamos que na sequência em questão, Tarkovski nos instala no centro de uma espiral vertiginosa de significantes, operando uma espécie de sobrecarga semântica, uma vez que livro, mapa e parábola repercutem em uníssono o chamado do filme a um tempo de confiança fiel e contemplação. Assumir uma tal conformidade entre o fragmento e o conjunto, permitir-nos-ia seguir adiante em nossa argumentação e classificar o procedimento adotado em *O sacrifício* como uma verdadeira construção em abismo. Pois, segundo a definição de Lucien Dällenbach (1977, p. 18, tradução nossa), caracteriza-se como *mise en abyme* "todo enclave que estabelece uma relação de similitude com a obra que o contém". Ora, a "sequência da parábola extraordinária" não só mantém um vínculo semântico com o enunciado fílmico, como concentra em sua órbita signos diretamente implicados a esta mesma sinonímia. Levar em conta o dispositivo de construção de *O sacrifício*, que para reforçar o seu valor de ensinamento moral reduplica eu seu interior unidades sínteses da lição espiritual a ser apreendida, é precisamente o que nos habilita a retornar ao nosso ponto de partida, e fundamentar no compartilhamento de procedimentos compositivos e de ideias sobre a representação o cotejo entre cinema e pintura.

Em seu ensaio "*Le tableau dans le tableau*", André Chastel dedica-se ao estudo do motivo na pintura, buscando compreender as implicações do uso da duplicação e da redução em representações objetivas do espaço, procedimento que se verifica nas artes figurativas desde a Antiguidade. Se observado por uma perspectiva iconográfica, elucida o autor (1978, p. 80), o quadro-dentro-do-quadro ocupa uma posição ambígua, ora assumindo lugar de destaque, ora cumprindo uma função puramente anedótica; de um ponto de vista morfológico, porém, o motivo ganha interesse e sua inscrição pode marcar as balizas da economia pictórica da tela, participando ativamente de sua organização formal. Tal é o caso de Vermeer, cujo rigor composicional beneficia-se da presença interna de um quadro, sobretudo quando da necessidade de agenciar um muro de fundo frontalmente disposto. (fig. 9)

figura 9. Johannes Vermeer, The love letter, c. 1669-1670, óleo sobre tela, 44 x 38.5 cm, Rijksmuseum, Amsterdã

figura 10. Johannes Vermeer, Woman Holding a Balance, c. 1664, óleo sobre tela, 39.7 x 35.5 cm, National Gallery of Art, Washington DC

Ao meditar sobre a ocorrência deste fenômeno na arte holandesa, Hammer-Tugendhat (2015, p. 193) explica que, embora os quadros contidos em outros quadros variem quanto sua origem, podendo ser citações de outros artistas, paráfrases, ou ainda invenções originais do pintor, se tornou comum entre os estudiosos da pintura a interpretação de que a imagem integrada frequentemente serve como comentário à imagem principal; ângulo de ataque por meio do qual *Mulher segurando uma balança* (fig. 10) fora largamente analisada entre os historiadores da arte. A fim de reorientar as perspectivas sobre a tela de Vermeer, a autora propõe uma leitura em muito fecunda para nossa análise e por isso nos deteremos nela por alguns instantes.

Deixando de lado especulações de viés iconológico, as quais ressaltaram sobremaneira a correlação entre a tela do mestre holandês e o tema do Juízo Final, resultando invariavelmente, por isso, em apreciações moralizantes, Hammer-Tugendhat privilegia o aspecto estilístico do quadro-dentro-do-quadro e a relação estética com a imagem principal que dele deriva. Como observa a historiadora, o senso de calma e equilíbrio, característico da obra de Vermeer, encontra na precisão matemática do quadro da National Gallery de Washington uma perfeita combinação semântica com o motivo da balança. Aqui, o rigor da construção é determinado por linhas horizontais (mesa, parte inferior da moldura do quadro interno à composição) e verticais (cortina, moldura do espelho e do quadro, perna da mesa), que circunscrevem a silhueta da figura feminina em um esquema de extrema rigidez. Apenas o reflexo da luz nas joias sobre a mesa insinua alguma espécie de movimento. De modo que o arranjo centralizado da composição produz um efeito de tranquilidade e concentração afim com a serenidade da personagem. A balança, observa Hammer-Tugendhat (2015, p. 201) ultrapassa, portanto, a condição de motivo pictórico para instituir a própria forma do quadro.

Esta mesma estabilidade, entretanto, ressalta a autora, não corresponde às características do *Juízo Final* que habita o quadro de Vermeer. A pintura, concebida em estilo maneirista tardio, com sua profusão de figuras patéticas e sua atmosfera de histeria sombria, em tudo contrasta com a estrutura equilibrada do mestre holandês. Para Hammer-Tugendhat (2015, p. 212), ao acentuar, por um lado, a condição do quadro-dentro-do-quadro como objeto de pintura, e enfatizar, por outro, o caráter antiquado da imagem religiosa, Vermeer não só estabelecia uma radical incompatibilidade entre a obra sacra e seu modo composicional, como colocava em debate os próprios princípios da representação. Segundo a historiadora (2015, p. 213), ao manipular a dualidade entre sagrado e profano, bem como a oposição entre antigo e moderno, Vermeer questionava os limites do quadro-dentro-do-quadro, a fim de demonstrar que o julgamento e a interpretação não se restringem ao domínio temático da representação, mas são também de responsabilidade de seus atributos estéticos.

Se, à luz de tais ponderações, retornamos ao filme de Tarkovski para indagar a construção em abismo adotada pelo diretor, coloca-se como questão em que medida a relação de similitude estabelecida pelo procedimento compositivo compartilhado entre obra pictórica e cinematográfica encerra também fins e efeitos comparáveis em cada um dos meios. Se em *Mulher segurando a balança*, Vermeer faz uso do quadro-dentro-do-quadro para produzir uma meta reflexão sobre o funcionamento da pintura e sobre sua atividade produtora de sentido, seria cabível nos perguntar se das duplicações internas a *O sacrifício* resulta uma

implicação reflexiva de algum modo equivalente. Nossa aproximação até aqui com a obra do cineasta russo nos faz suspeitar que sim.

Como observado, a recorrência das fábulas em *O sacrifício* não se configura como artifício superficial, mas, ao contrário, estes espelhamentos do enunciado fílmico combinam de modo indissolúvel o conteúdo temático da obra e sua forma constitutiva. Precisamente nesse sentido, a sequência da foto extraordinária representa exemplo paradigmático, uma vez que reproduz em seu interior a operação mesma de desdobramento da qual é decorrência. Esta multiplicação da *mise en abyme*, em Tarkovski, contudo, tem menos o intuito de interrogar a linearidade do texto ou de suscitar no espectador incertezas sobre a narratividade e seu funcionamento, do que de reforçar o ensinamento moral esperado pela instância narrativa superior. Esta lição de fé pretendida pelo filme é de modo ainda mais veemente solicitada quando a fotografia em questão nos é ocultada. Embora o carteiro afirme poder comprovar a veracidade da história fantástica – pois ele mesmo tem uma cópia da fotografia –, o objeto, testemunho visual do acontecimento misterioso, está ausente do filme. Esta omissão, todavia, não é gratuita, ela implica estabelecer com o espectador, que aceitara suspender sua incredulidade durante a projeção, uma crença em segundo nível. O que quer dizer que, além de consentir o universo diegético instaurado pelo discurso narrativo, o espectador é convocado a confiar, dessa vez cegamente, no relato inexplicável da personagem, engajando-se assim na proposição reflexiva arquitetada pelo filme.

Se em Vermeer a contraposição entre o arcaico e o novo estimulava a apreensão de que a interpretação não se trata de uma operação isolada, mas sempre de um procedimento estético e conceitualmente determinado; em Tarkovski, a sobreposição temporal na sequência por nós debatida cumpre uma função, embora de outra natureza, também reflexiva. As marcas do tempo, em *O sacrifício*, – considerando que ao tempo diegético somam-se a temporalidade dos ícones medievais, do mapa setecentista e da fotografia dos anos 1960 – por distinguirem variados momentos históricos da visão e da compreensão, assinalam simbolicamente as diretrizes de uma fé pervertida, na tentativa de reabilitar esta mesma devoção. À vista disso, uma última palavra sobre a conclusão da sequência, ela mesma extraordinária, poderá iluminar de modo definitivo nossa argumentação.

"*Nós somos simplesmente cegos, não enxergamos nada*", afirma o carteiro ao término de sua história. Ele afasta-se do grupo, caminhando em direção à sala. Em *off*, em algum lugar ao longe no campo, o cantar incompreensível das pastoras. Otto inquieta-se, parece ter ouvido chamarem seu nome. O silêncio. Inesperadamente, como se vítima de um golpe certeiro, o personagem tomba de modo brusco no chão. Um tilintar de sinos ressoa. "*O que vocês acham*

que foi isso? (...) Um anjo mau me tocou.” Porém nada nos é dado a ver que não a presença maciça dos corpos em cena. Assim como a visão da fotografia inexplicável nos fora interditada, assim também o é a figura do espírito maligno. Mas não é exatamente isso o que nos tinha a dizer a parábola de Otto? Que certos fenômenos serão sempre incompreensíveis a nossa percepção visual e inacessíveis à razão, porque simplesmente prescindem as leis naturais do universo sensível? “É preciso ter fé, aprenderam a lição?” Parece insistir a instância narrativa de *O sacrifício*, bem como seus múltiplos desdobramentos. Pois, para Tarkovski, não basta que sejamos cúmplices da peregrinação de Alexandre rumo a seu sacrifício de amor, é preciso, mais do que um voto de confiança no filme, que estejamos abertos a uma verdadeira experiência de conversão.

Referências bibliográficas

ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII**. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 1999.

ARASSE, Daniel. **Léonardo de Vinci: Le rythme du monde**. Paris: Hazan, 1997.

CHASTEL, André. “Le tableau dans le tableau”. In: **Fables, formes, figures**. Paris: Flammarion, 1978. (Collection Idées et recherches)

DÄLLENBACH, Lucien. **Le récit spéculaire:** Essai sur la mise en abyme. Paris: Éditions du Seuil, 1977. (Collection Poétique)

DULGHERU, Elena, “*O Sacrifício* e os mistérios de *A Adoração dos magos*, de Leonardo da Vinci”. In: **Kinoruss**, ano 4, n. 5, 2014.

ESTHÈVE, Michel. “Une esthétique de l’incarnation: *Le sacrifice*”. In: **Études cinématographiques**, 135-138. Paris, 1986.

HAMMER-TUGENDHAT, Daniela. **The Visible and the Invisible:** On Seventeenth-Century Dutch Painting. Translated from German by Margarethe Clausen. Berlin, Munich, Boston: De Gruyter, 2015.

VANCHERI, Luc. **Les pensées figures de l’image**. Paris : Armand Colin, 2011.

"GHOSTS OF RWANDA": RELATOS SOBRE UM GENOCÍDIO NO CINEMA.

SILVEIRA, Denis[1]

RESUMO: "Ghosts of Rwanda" (2004), documentário escrito, dirigido e produzido por Greg Baker, coproduzido pela BBC e pela Silverbridge Productions, traz relatos sobre o genocídio ocorrido em Ruanda em 1994. A respectiva pesquisa busca analisar os aspectos históricos e políticos que o documentário aborda, além da obra documental em si; o desenvolvimento da obra, de seus personagens, a composição da estrutura da mesma e os métodos usados pelo diretor para captar a atenção do espectador. O documentário é uma importante fonte para a análise do genocídio em Ruanda, tendo isto como pressuposto, o documentário como fonte histórica também será abordado na pesquisa. Os principais autores utilizados para a concretização do artigo são: Samantha Power e Daniela Werneck Ladeira Réche para a análise exclusivamente dos aspectos históricos da obra e para uma analise especificamente fílmica, os autores principais são, Eduardo Morettin, Marc Ferro, Cristina Teixeira Vieira de Melo.
Palavras Chave: Documentário, Genocídio, Estados Unidos, Conflitos.

I. O GENOCÍDIO.

"Ghosts Of Rwanda", documentário de 2004, escrito, dirigido e produzido por Greg Barker, coproduzido com a BBC e *Silverbridge Production*, transmitido na *Public Broadcasting Service* (PBS), canal estadunidense que transmite conteúdos educativos e culturais, traz para a superfície questões sobre o genocídio em Ruanda ocorrido de 7 de abril a 4 de julho de 1994.

A catástrofe que aconteceu neste pequeno país limítrofe tem nos conflitos políticos que permearam o mesmo desde o período neocolonial, quando fora subjugado pelo governo belga, o principal estopim para o genocídio.

O documentário, de maneira geral, é constituído por depoimentos e narrações sobre o genocídio. Esses depoimentos trazem questões mais profundas, que dizem respeito aos bastidores desta catástrofe. O depoimento inicial é de Romèo Allain Dellaire, Tenente-General canadense que comandou as forças de paz da ONU, na tentativa de impedir o genocídio.

Dellaire, logo no inicio de seu depoimento no documentário, expressa o trauma que foi ter presenciado um acontecimento de tamanha crueldade, suas palavras são: "Nunca me esquecerei de Ruanda, está nos poros do meu corpo, minha alma está naquelas colinas, meu espírito está com o espírito de todas aquelas pessoas que

[1]Aluno do 6° período do curso de licenciatura em história, UTP, denis.silveirammlp@gmail.com.

conhecia e foram massacradas e mortas". As palavras de Dellaire ilustram o terror que foi o genocídio.

O início do documentário traz alguns depoimentos de cunho político, que tratam do inicio do genocídio, ou dos momentos que antecederam o mesmo. A maneira que esses depoimentos são mostrados pelo documentário, demonstra que o conteúdo, ou seja, a análise dos bastidores do genocídio e do acontecimento em si é o foco do mesmo.

As questões politicas abordadas nos depoimentos iniciais contempla, principalmente, a tentativa de manter a situação em Ruanda estabilizada. Entretanto, a queda do avião presidencial, causando a morte do presidente hutu naquele momento, Juvénal Habyarimana, desestabilizou a situação, transformando Ruanda em uma bomba relógio, pois, os líderes hutus poderiam usar o acontecimento como um estopim para iniciar a "caça" aos tutsis.

Coronel Theonéste Bagosora, chefe do gabinete de segurança nacional de Ruanda, um hutu extremista, após a morte do presidente Juvénal Habyarimana, defendia a intervenção militar. Porém, a primeira ministra Agathé Uwilingiyimana, sucessora natural do presidente, defenderia um governo pacífico, evitando o massacre.

Neste momento é nítida no documentário a dicotomia entre o bem e o mal, analisando os hutus apenas com uma faceta obscura, ignorando fatores primordiais para que os mesmos se apropriassem deste papel. A participação ocidental em Ruanda é um dos fatores centrais para que ocorresse um conflito político e étnico, que eclodiu para um genocídio.

O governo belga, no período neocolonial, subjugou Ruanda e realizou uma divisão étnica que acarretou em anos de conflitos. Os tutsis passaram a ser considerados um grupo superior aos hutus. "A distinção primária entre tutsis e hutus só se tornou possível porque o mito hamítico no qual se basearam os belgas, sustentou essa diferenciação. (RECHÉ p. 49).

A maneira com que os mesmos sustentaram essa diferenciação, foi baseada em questões econômicas pois:

> Em estudos realizados sobre a Ruanda Pré-Colonial, o que se sabe, pelas narrativas orais colhidas com os descendentes desse povo, é que os Tutsis eram economicamente superiores, uma vez que tinham como principal atividade o pastoreio e a pecuária; já os Hutus trabalhavam com a agricultura, (RECHÉ p. 49).

Ruanda foi uma nação dominada pelos belgas de 1924 a 1962, quando o país africano se tornou independente. Com a independência os hutus passaram a ganhar poder, governando Ruanda por três décadas. A partir do governo hutu, então, os tutsis foram aos poucos “sendo sistematicamente discriminados, e periodicamente sujeitos a chacinas e limpeza étnica” (POWER, 2002 p. 386).

No ano de 1990 tutsis exilados formam a Frente Patriótica Ruandesa (FPR), este grupo que se reunira na fronteira ugandense, invadiu Ruanda e ao longo dos anos seguintes, ganharam território hutu. Os conflitos étnicos e políticos perduraram até 1993, quando os acordos de Arusha foram concretizados.

Os acordos de Arusha, mediados pela Tanzânia, consistiam em uma partilha de poder:

> Sob a condição desses acordos, o governo ruandês concordava em governar com partidos de oposição hutus e com a minoria Tutsi. A força de Paz da ONU vigiaria um cessar-fogo e auxiliaria na desmilitarização e desmobilização, além de proporcionar um ambiente seguro para que os tutsis exilados pudessem retornar. A esperança de que os ruandeses moderados e os diplomatas estrangeiros era que h**u**tus e tutsis finalmente pudessem conviver em harmonia. (POWER, 2002 p.387)

Entretanto, os hutus radicais, não viam nenhuma vantagem na partilha de poder, pois com a dominação dos mesmos por três décadas em Ruanda temiam que se os tutsis tivessem a possibilidade de governar novamente, poderiam retaliar os hutus de maneira que colocassem as três décadas de perseguição contra seus “antagonistas”.

Os extremistas hutus passaram a perseguir os tutsis e todos aqueles que apoiavam o acordo de Arusha. Material bélico em uma quantidade extrema começa a chegar a Ruanda, supostamente este material chegara da Bélgica. A Interahamwe, nome da frente militar hutu, passa a considerar todo hutu um participante da Interahamwe.

Com todo este processo ocorrendo, a possibilidade de um conflito étnico era grande, porém, as potencias ocidentais, principalmente os EUA, não deram grande importância para Ruanda.

O governo estadunidense sabia da possibilidade de uma limpeza étnica, de um genocídio, porém evitou a tomada de qualquer atitude que pudesse impedir ou evitar esta situação.

> Antes da queda do avião em 6 de abril, os EUA haviam desconsiderado muitos avisos prévios sobre a iminente violência em massa. Negaram pedidos dos belgas para que fossem mandados reforços para a missão de paz. Quando os massacres começaram, o governo Clinton não só não enviou soldados a Ruanda para refrear a matança, mas também recusou inúmeras opções. O presidente Clinton não convocou uma única reunião com

> seus principais consultores de política externa para debater a situação de Ruanda. Seus principais assessores raramente condenaram a chacina. Os Estados Unidos não mobilizara seus recursos técnicos para interferir na rádio Ruandesa que insuflava o ódio, e não fizeram *lobby* para que o embaixador do genocida governo ruandês fosse expulso das Nações Unidas. [...] (POWER p.385).

O descaso do governo estadunidense com o genocídio em Ruanda traz a tona, questões que demonstram de que maneira as intervenções estadunidenses em diversos países funcionam, sempre visando o benefício próprio. O depoimento do Major Brent Beardsley, assistente militar do general Dallaire, demonstra o despreparo da UN, admitindo que foram para Ruanda, sem o conhecimento necessário sobre o passado do país, em suas palavras; "foram para lá as cegas".

"Ghosts of Rwanda" consegue demonstrar as questões políticas que cercearam o genocídio, explicitando a maneira que momentos importantes, pontuais, como a decisão de não mandar soldados para o território ruandês por parte das nações unidas, decorreram. Haviam 2.500 capacetes azuis[2] em Ruanda sob o comando do general Dellaire, quantidade insignificante perto do que poderia acontecer. Todos os esforços do general para que fossem enviados mais soldados foram retaliados, aliás, ONU preocupava-se com a integridade física dos que estavam em Ruanda.

Como instrumento de análise política, o documentário poderia se aprofundar mais em assuntos, como, por exemplo, as consequências que o domínio belga em Ruanda provocou, já que foram os mesmos que iniciaram, como já dito em parágrafos anteriores, a divisão étnica no país africano. Greg Barker não aborda esses pontos em sua obra; os pontos discutidos no documentário, em sua maioria, são questões ocorridas pouco antes, ou durante o genocídio.

Desta maneira, o espectador pode interpretar o genocídio apenas como um conflito étnico, o que pode levar o mesmo a uma concepção errônea do acontecimento. Ao optar por não aprofundar-se nas causas primárias que iniciaram a divisão étnica em Ruanda, Greg Barker constrói uma narrativa com um apelo mais "humanitário" além do viés politico que é abordado.

Os conflitos políticos estão presentes dentro da obra, de maneira sólida, gerando uma discussão em torno da participação dos EUA e da ONU. Entretanto, não há a intenção de resgatar ou revisar o passado neocolonial de Ruanda.

---

[2] Nome como são conhecidos os soldados das forças de manutenção de paz da ONU.

Mesmo assim, o documentário possui um rico conteúdo sobre a cultura do país africano. Em certo momento, analisa uma questão primordial para que o genocídio fosse possível. A cultura de obediência dos ruandeses; a radio Mille Collines, que propagou o ódio durante os dias do genocídio, incitando que todos os hutus assassinassem tutsis, utilizou-se desta premissa, sabendo que a população não questionaria o que estava sendo dito nem os atos que se iniciariam.

As imagens dos corpos de tutsis esparramados pelo chão como objetos, enquanto hutus transitam segurando seus facões, mostradas no documentário, ilustram o que anos de dominação europeia, falta de conhecimento sobre a própria história, e uma cultura de obediência provocou. Não existia racionalidade nos atos. Carl Wilkens, voluntário da igreja adventista em Ruanda, enfatiza em uma de suas falas no documentário, que o genocídio era uma prova da potencialidade do homem, tanto para o bem, quanto para o mal; enfatizando o caráter humanista do documentário.

“Ghosts of Rwanda” exemplifica como o cinema pode contribuir como fonte histórica. A obra agrega à pesquisa sobre o genocídio em Ruanda de maneira que fontes convencionais, ou seja, escritas, não poderiam; gestos, a fala, momentos em que há comoção, as expressões faciais, tudo isso traz uma diferente narrativa para um acontecimento histórico.

II. ANÁLISE FÍLMICA DA OBRA.

O documentário aqui analisado tem como característica, o uso do plano close-up, de forma que os relatos tenham um tom mais intimista. A expressão dos personagens que contam seus relatos possui grande importância na obra. A emoção do entrevistado é um grande diferencial em relação ao texto.

O uso de imagens para ilustrar a fala dos entrevistados também tem um papel importante. Sem as mesmas, uma das intenções do documentário; provocar comoção no espectador seria escamoteada, dando um maior espaço para a abordagem política da mesma, tornando-se uma obra mais fria, mais analítica, o que poderia deixar o público que não possui conhecimento prévio sobre o tema de lado.

A função do comentário na obra, o *voice – over,* não pode ser esquecida, pois, a mesma direciona o caminho qual a obra segue; em “Ghosts of Rwanda” o comentário surge sempre após a fala de algum dos entrevistados, construindo pontes entre o contexto político do genocídio, e o contexto dos relatos.

A trilha sonora da obra, durante toda ela, é a chamada *figurativa*; trilha composta por sons ambientes, sua presença na obra tem como intenção, construir signos sobre uma imagem. Além disso, como aponta J.J de Moraes, “existem três modos dominantes de ouvir música: o físico, o emocional e o intelectual” (MORAES, 1985 apud. CARVALHO, 2007 p. 5). No documentário, a trilha tem o viés da emoção, seria o “ouvir emocionalmente”. Segundo Marcia Carvalho esse tipo de trilha sonora seria:

> Uma maneira de ouvir que sai da sensação bruta e entra no campo dos sentimentos, da emotividade. Aqui entram os adjetivos: música triste ou alegre, entre outros. Pode-se dizer que é uma tentativa de ouvir o mundo interior através da música. É este modo de escuta que acabou sendo muito utilizado na sonoplastia tanto de cinema como de televisão para criar o chamado “clima ambiental”. (CARVALHO, 2007 p.5)

A obra de Greg Barker assume o papel de um dos mais importantes documentos sobre o genocídio em Ruanda. Demonstra como o cinema pode ser uma fonte histórica importante, trazendo elementos que não são possíveis de analisar em um documento textual.

A maneira que o documentário aborda os conflitos políticos, a questão étnica, e a dificuldade de assimilar uma situação catastrófica por parte daqueles que participaram deste evento, que ilustrou o descaso das maiores potencias ocidentais, com destaque para os EUA, o depoimento de Valentina Ibagiza, que sobreviveu a um ataque Hutu, e o depoimento de Gitera Rwamuhizi.

Um personagem já abordado na pesquisa é o Tenente-General Roméo Dallaire, que na obra, carrega consigo, uma característica primordial do cinema documental. Ele é o protagonista, mesmo que de maneira sutil. É construída em torno do mesmo, uma aura dramática. É comum nos documentários que isto acontece, para que o espectador fique “preso” aos fatos que estão sendo abordados.

Entretanto, “Ghosts Of Rwanda” não se propõe a qualquer abordagem lúdica ou poética sobre o genocídio, o decorrer da obra consiste em uma abordagem quase jornalística sobre o episódio. Porém, se o diretor e escritor Greg Barker se abstém de elementos aprazíveis, por outro lado, a maneira qual se decorre a abordagem política no documentário, sustenta uma postura indefectível. Constrói, com a sucessão de relatos, uma teia de discussões sobre a atitude dos EUA nos momentos pouco antes do genocídio ocorrer e durante o evento.

A sucessão de relatos abordada no parágrafo anterior, não constrói apenas a participação dos EUA. Todo o documentário é feito de maneira que restam poucas lacunas sobre o genocídio na obra, cada relato, imagem, ou comentário, o *voice-over*, leva a próxima questão que monta, camada a camada, como foram os momentos que antecederam o genocídio e os momentos durante o genocídio.

A maneira qual “Ghosts Of Rwanda” utiliza da apresentação de datas, faz o uso de documentos para poder contextualizar a história contada. A forma que é feito o uso desses elementos, organiza para o espectador, principalmente o leigo, o que está sendo tratado, pois, como já relatado antes, é priorizado na obra, os elementos políticos existentes na catástrofe, principalmente das nações ocidentais.

Durante a primeira metade do documentário, as imagens que ilustram os relatos ou que predominam durante os cortes de cena enquanto o comentário fala sobre os acontecimentos e o contexto dos mesmos, são em sua maioria, imagens de Ruanda, soldados da força de paz das Nações Unidas, civis tutsis e hutus, imagens das movimentações que ocorriam enquanto existia uma nevoa de paz envolvida pela tensão de que algo poderia ocorrer a qualquer momento.

A partir do momento que o documentário passa a abordar elementos que dizem respeito ao genocídio em si, a carnificina que foi realizada, as imagens que ilustram o documentário, passam a ser mais intensas. Imagens dos corpos dos hutus esparramados pelo chão, de vitimas sofrendo pelos ferimentos que sofreram ou pelos familiares que morreram. Essas imagens representam uma virada no ritmo da obra, passa-se então a priorizar as questões humanitárias, a política torna-se a coadjuvante da mesma.

Isso pode ocorrer pelo fato de que as questões políticas podem não prender o espectador leigo, entretanto, quando o que é posto como prioridade, é o ser humano, seu sofrimento e a covardia qual o mesmo foi submetido, é criada uma relação de empatia, a sensibilidade de quem assiste a obra é despertada com mais veemência.

O diretor Greg Barker, passa a explorar no documentário, aspectos diretos relacionados com o genocídio, como, por exemplo, a capacidade de matar do ser humano, o que levava os tutsis a matar, como ocorria os assassinatos, além de tratar sobre como os hutus sofriam, onde se refugiavam, como tentavam sobreviver.

Destaco, para ilustrar o que considero o viés “humanista” da obra, os depoimentos de Philippe Gaillard, líder da cruz vermelha em Ruanda, e as imagens que ilustram o breve momento qual o personagem relata suas experiências durante o genocídio.

Philippe em sua fala demonstra o conflito moral que era atuar em Ruanda; os extremistas hutus pararam uma ambulância da cruz vermelha e mataram seis pacientes, algo quase inconcebível para os membros da cruz vermelha, que, no entanto, se encontraram em um conflito moral, divulgar este evento ou não, pois estes poderiam ser mortos caso expusessem o caso. Mesmo com a premissa de que poderiam ser mortos, contaram o caso da morte dos pacientes e desta maneira o governo hutu liberou passe livre para os mesmos em todo território ruandês.

As imagens neste momento são dos feridos sendo atendidos pelos médicos e enfermeiros da cruz vermelha, feridos que eram chamados de “aqueles que não foram executados” pelos extremistas hutus. Ao mostrar de maneira crua o sofrimento desses feridos, a crueldade do genocídio é escancarada, pois nas imagens, escutam-se gritos, choros e é mostrado o desespero e a desesperança das vitimas.

Ao mostrar que Philippe agiu moralmente mesmo com uma situação extremamente complexa a sua frente, a superação e a grandeza do mesmo torna-se um exemplo, o mesmo é mostrado como um ser humano íntegro. Esta não é a única vez que o mesmo é “explorado” desta maneira pelo diretor.

Num trecho que, com a ajuda de uma musica ambiente qual ajuda a construir uma tensão na cena como um todo, Gaillard relata uma ação que ele mesmo protagonizou. A cena referida pode ser considerada um dos ápices do documentário, pela dramaticidade do relato, pelas expressões do personagem que parece estar revivendo os momentos enquanto fala, e o conteúdo do que Philippe fala.

O líder da cruz vermelha em Ruanda, num encontro com o líder do genocídio, coronel Theonéste Bagosora, após um breve dialogo, qual Gaillard descreve no documentário, pede para que o coronel pare os assassinatos. Bagosora responde que se quisesse, recrutaria mais cinquenta mil soldados, retaliando o pedido, e então, Gaillard relata que agarrou o coronel pela camisa e disse para Bagosora que ele perderia a guerra. O impacto do depoimento é significante na obra, Gaillard, sujeito de porte pequeno descreve até mesmo a diferença de peso entre os dois líderes, pois Bagosora era um homem de um grande porte.

Esta cena, este momento do documentário, emerge em Philippe Gaillard a figura do herói, como acontece com o tenente general Roméo Dallaire. A atenção do diretor em momentos como este, como já dito anteriormente na pesquisa, tem como principal objetivo, prender a atenção do espectador, comove-lo é uma estratégia eficiente para que a obra não se torne maçante.

A atenção dada à trajetória de Mbaye Diagne, militar senegalês das Nações Unidas, tem similaridades com a de Philippe Gaillard. Sua história é tratada como a de um herói, a atenção dada ao mesmo é de um curto espaço de tempo dentro do documentário.

Diagne tem sua história retratada também no filme “Hotel Ruanda”, filme de 2004, escrito dirigido por Terry George. O soldado senegalês trabalhava como observador e não possuía armamento, mesmo assim, realizou inúmeros feitos que demonstram a coragem do mesmo.

Logo no inicio do genocídio Diagne desacatou ordens de se manter neutro durande o massacre e salvou os dois filhos de Agathe Uwilingiyimana, primeira ministra de Ruanda no período, que acabou sendo assassinada por extremistas hutus. Junto com um grupo de observadores, que ficavam no hotel Mille Collines, localizado em Kigali, que fora transformado em refúgio. Organizavam-se para buscar pessoas que estavam escondidas dos assassinos hutus e os levavam para o hotel ou para algum outro local que fosse seguro.

O trabalho desse grupo liderado por Diagne era de iniciativa independente, ou seja, não faziam este trabalho acatando ordens das Nações Unidas. Eles centenas de tutsis, mesmo correndo um grande risco de serem mortos nessas missões.

Todos os esforços de Diagne não foram em vão, entretanto, o soldado senegalês foi morto durante um ataque hutu, qual uma bomba explodiu próximo ao seu carro e um estilhaço o atingiu na nuca, o matando instantaneamente.

Greg Barker utiliza desses personagens diversas vezes durante o documentário; Roméo Dellaire, Philippe Gaillard e Mbaye Diagne. Os três são personagens que dão ao conteúdo político, descrito de maneira densa, que exige do espectador um olhar minucioso. Os heróis construídos pelo diretor possibilitam que o documentário seja visto pelo viés do aspecto humano, das fraquezas e virtudes do mesmo, da luz e da sobra que o homem pode gerar.

III CONCLUSÃO.

“Ghosts of Rwanda” é um grande documento sobre o genocídio em Ruanda, traz elementos políticos essenciais para uma análise sobre o genocídio que comporte suas questões principais, além de focar no fator humano, demonstrando como o Homem tem na sua existência a potencialidade para realizar atos assombrosos.

Mesmo assim o documentário tem suas falhas, como já citado anteriormente, a falta de uma analise sobre o Ruanda neocolonial, onde as principais causas para o genocídio foram iniciadas, pode apresentar o genocídio como algo puramente étnico.

O conflito entre tutsis e hutus foi frequente em toda a história do Ruanda desde a chegada dos belgas no país africano. A complexidade deste país é refletida na complexidade das origens do ódio dos extremistas hutus contra os tutsis. E isso foi refletido também no comportamento dos países ocidentais em relação ao massacre; a falta do conhecimento em relação à Ruanda e sua cultura, das origens dos conflitos, das crenças dos mesmos, e uma das questões mais importantes, o desconhecimento em relação à cultura de obediência de Ruanda, um dos fatores cruciais para que os extremistas hutus praticassem tais atos, sem questionarem os mesmos em nenhum momento.

O desconhecimento das matrizes da cultura ruandesa possibilitou que, o genocídio ocorresse sem nenhuma interferência significativa da ONU e dos EUA. Alguns momentos pontuais em que poderia ter a interferência do governo estadunidense, como por exemplo, por fim a rádio Mille Collines, que propagava o ódio e incitava que hutus assassinassem tutsis; a rádio fazia suas transmissões diariamente e nunca foi alvo de qualquer rechaço, em nenhum momento durante a tragédia, houve uma tentativa de por fim as transmissões da rádio.

Analisando exclusivamente o documentário como produção cinematográfica, sem priorizar o conteúdo histórico e político do mesmo, a produção possui poucos elementos estéticos com uma elaboração mais complexa, majoritariamente, “Ghosts Of Rwanda” foca nos depoimentos e em imagens que os ilustram, imagens essas do próprio genocídio, algumas delas geram um forte impacto sobre o espectador.

Isso não quer dizer que Greg Barker não constrói as cenas para que elas sejam consumidas da maneira que o mesmo acredita ser necessário, depoimentos como o de Philippe Gaillard, líder da cruz vermelha atuante em Ruanda, são rodeadas por uma aura de tensão que o diretor constrói, proporcionando momentos que possibilitam uma conexão emocional com o espectador.

Outro exemplo de uma construção do diretor em relação à determinada cena, está no depoimento de Valentina Iribagiza, sobrevivente do massacre que foi encontrada numa igreja, dias após vários tutsis terem sido massacrados. Barker preza por uma ambientação soturna, intimista, um silêncio tomado unicamente pelo canto de pássaros, que ainda assim, não ultrapassam o tom de voz de Valentina em nenhum momento.

O documentário é dividido em duas partes no que diz respeito ao seu conteúdo; a primeira analisa com mais profundidade questões politicas e diplomáticas relacionadas ao genocídio, à segunda parte é tomada por uma linha que prioriza as histórias dos personagens envolvidos no massacre.

A divisão do conteúdo do documentário está implícita, não é anunciado na obra, mesmo assim, fica nítido que a segunda metade prioriza o indivíduo, sua capacidade de superação, seu altruísmo e sua compaixão contrapondo ao totalitarismo, ódio e maniqueísmo que o mesmo pode se sujeitar.

"Ghosts of Rwanda" trabalha desde os aspectos mais burocráticos que fizeram com que um genocídio ocorresse, até os aspectos que abordam exclusivamente a história de Ruanda e os conflitos que ocorreram no país desde que os belgas dividiram o mesmo a partir do que os mesmos acreditavam, promovendo uma divisão que provocou feridas que jamais foram curadas neste pequeno país africano.

III. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

CARVALHO, M. A trilha sonora do Cinema: proposta para um "ouvir" analítico. **Caligrama (São Paulo. Online)**, v. 3, n. 1, 27 abr. 2007.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: NORA, Pierre (org.). História: novos objetos. RJ: Francisco Alves, 1975.

KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. **Revista estudos históricos,** Rio de Janeiro, v.5 n. 10 p. 237-250, jul. 1992. ISSN 2178-1494 disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1940> acesso em: 13 out. 2018.

LADEIRA RÉCHE, Daniela Werneck. Testemunhos de guerra em Ruanda e na África do Sul: Narrativas Jornalísticos-literárias e visibilidade. **Programa de pós graduação em estudos literários (UFMG),** Minas Gerais, 2015.

MORETTIN, E. V. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História. Questões e Debates**, Curitiba, v. 20, n.38, p. 11-42, 2003.

MELO, Cristina Teixeira Vieira de. O documentário como gênero audiovisual. **Comunicação & Informação (UFG)**, Goiânia, v. 5, n.1/2, p. 23-38, 2002.

POWER, Samantha. Genocídio: A retórica americana em questão. / Samantha Power; Tradução Laura Teixeira Motta – São Paulo: companhia das Letras, 2004.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). **História da Historiografia**, v. 8, p. 151-177, 2012.

"DA MISÉRIA AO LUXO": DIVULGAÇÃO E CRÍTICA DO FILME *LILIAN M: RELATÓRIO CONFIDENCIAL* NA IMPRENSA EM 1975.

BELLO, Bruno[1]

RESUMO: Em 1975 o filme *Lilian M: Relatório Confidencial* chegou aos cinemas brasileiros. No filme, escrito e dirigido por Carlos Reichenbach, acompanhamos a trajetória de Lilian, uma mulher que abandona a família no campo e vai viver na cidade, onde se envolve com os mais diferentes tipos humanos. O objetivo desta comunicação é analisar como o filme foi recebido pela imprensa e pela crítica especializada à época do seu lançamento. Por meio do levantamento das fontes de jornais foi possível verificar que o filme recebeu a atenção da crítica e foi divulgado em jornais de grande circulação, como a "Folha de São Paulo" e "O Globo", além de ser debatido com mais profundidade em periódicos como o "Movimento", por críticos como Jean-Claude Bernadet, Paulo Emílio e José Carlos Avellar. É possível encontrar nos textos sobre Lilian M temas fundamentais que atravessam a história do cinema, tais como linguagem, cinema de autor, cinefilia, realismo, cinema popular e a própria construção da crítica cinematográfica. O interesse por essas publicações vai no sentido de analisar os discursos, buscar compreender a discussão em torno do cinema no período (década de 1970) e qual o entendimento que a crítica deu ao filme *Lilian M: Relatório Confidencial*.

PALAVAS-CHAVE: Carlos Reichenbach; Cinema Brasileiro; Crítica.

SOBRE O FILME

Lilian M: Relatório Confidencial[2] é um filme de 1975, realizado na chamada "Boca do lixo", região da cidade de São Paulo. Nos anos 1960 e 1970 o local se tornou palco de filmes independentes e de baixo orçamento, até se tornar um polo cinematográfico. Em meio à censura e dificuldades financeiras, os inúmeros filmes da boca se apoiavam em temáticas populares para obter êxito comercial. Filmes de horror, faroeste, eróticos eram comuns, entretanto, muitos cineastas dessa geração, apesar de inseridos nesse sistema, estabeleceram uma estética radical e experimental nos seus filmes que transgrediam o próprio gênero dos filmes. À primeira vista o filme *Lilian M* pode ser entendido como uma aventura erótica comum da época. Acompanhamos a trajetória de Lilian, uma mulher que abandona a família no campo e vai viver na cidade, onde se envolve com os mais diferentes tipos humanos.

O fato de *Lilian M* ter sido realizado à margem do sistema hegemônico de produção da época não significou que o filme não tenha repercutido nos meios culturais, na imprensa, no mercado e no próprio Estado. Mesmo indiretamente qualquer filme nesse contexto acabava por se beneficiar da ação estatal e pela ocupação do mercado nacional pelo cinema brasileiro. A demanda poderia ser tanto para atender o crescente interesse pelas produções nacionais, como

---

[1] Graduando em História, Memória e Imagem, UFPR, brunobatistabello@gmail.com

[2] LILIAN M, Relatório Confidencial. Direção: Carlos Reichenbach, Produção: Elias Curi Filho e Carlos Reichenbach. São Paulo: Jota Filmes e Brasecran, 1975 (118 min). 1 DVD, color.

para ocupar a reserva de mercado assegurada em lei. Não é por acaso que de certa forma *Lilian M* foi divulgado, a época do seu lançamento, como um filme que flertava com o cinema de comédia erótico. Tratava-se de uma estratégia de olho no mercado e no interesse cada vez maior do público pelas pornochanchadas.

Conforme documentado por Carlos Eduardo Pereira, o *press-realease* do filme continha frases como: “Nada lhe foi proibido! E ela conheceu e ousou TUDO!”; “Confissões de uma massagista profissional!”; “Ela pecou muito para acertar.”[3]. Fica clara uma tentativa de aproximação com o cinema popular e erótico da Boca do Lixo. O próprio Reichenbach fez questão de dizer a época: “não faço questão de conquistar o público que vai ao Belas Artes. Meu filme é feito para os frequentadores do Cine Marabá, para gente que consome e que gosta do filme brasileiro”[4]. Entretanto, qualquer análise mais detalhada do filme, sem julgar o mérito da questão, vai verificar que *Lilian M* estava distante dos padrões dos filmes eróticos da época. Era, ao contrário, muito mais uma subversão do gênero.

Porém, a estratégia não deixou de surtir algum efeito. Teve um bom público, 383.409 de espectadores confusos ou não[5]. A pecha de pornochanchada ao mesmo tempo em que atraía, poderia também afastar o público, pois em torno do gênero passavam muitas controvérsias em termos morais e de qualidade dessas produções. É sintomático, por exemplo, o caso relatado por Bernardet em um ensaio de 1976. Alertando que *Lilian M* não se tratava de uma pornochanchada, ele escreve: “Certa feita havia dois displays na frente do cinema Coral (São Paulo): *O supereficiente*, filme italiano com Lando Buzzanca, e *Confissões amorosas* [...]. Pararam dois senhores [...] e se afastaram xingando o cinema brasileiro, que era só sexo, só pornografia”[6].

Em espaços oficiais *Lilian M* também teve uma boa recepção. Recebeu os prêmios de “Melhor roteiro” pela Associação dos Críticos de Arte do Estado de São Paulo (1975) e o “Prêmio especial pela realização” do Governo do Estado de São Paulo (1975). Também concorreu ao prêmio de qualidade da Embrafilme e a Coruja de Ouro para melhor atriz”[7].

---

[3] PEREIRA, Carlos Eduardo. Carnavalização e antropofagia no metacinema de Carlos Reichenbach. **Tese de Doutorado**. Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2013, p. 148.
[4] “Um diretor de filmes marginais”. São Paulo: Jornal da tarde, 29 jul. 1975. Disponível em:<http://memoriacinebr.com.br/PDF/0610275I00101.pdf>. Acesso em 10 de out. de 2018.
[5] PEREIRA, *Op.cit*., p. 148.
[6] O caso relatado por Bernardet serve como ponto de partida para a discussão que o autor faz sobre as críticas e a recepção da pornochanchada naquele momento do cinema brasileiro - “Ela - a pornochanchada - dá o que elas gostam?”. BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das letras, 2009, p. 205.
[7] Release do Filme. Disponível em: <http://memoriacinebr.com.br/PDF/0610275I00902.pdf>. Acesso em 10 de out. de 2018.

TRAJETÓRIA CRÍTICA

Poucos dias após o lançamento de *Lilian M* nos cinemas, o crítico Orlando L. Fassoni da "Folha de São Paulo" publicou o texto *A trajetória de Lilian M, da miséria ao luxo* no qual teceu vários elogios a Reichenbach, considerando o filme como "um foco de esperança e um sopro de ar puro"[8]. Fassoni buscava diferenciar *Lilian M* do grosso da produção brasileira dominada naquele momento (para sua insatisfação) pela pornochanchada. Sobre o cinema brasileiro da época o crítico escreve: "uma produção que cresce em quantidade na mesma medida que é minada em qualidade"[9]. Podemos observar que o que mais incomodava Fassoni era o apelo sexual dos filmes, e por isso o elogio a Reichenbach, que para ele conseguiu a proeza de "prender a atenção do público do Marabá sem erotismo vulgar"[10]. Com isso, Fassoni, um tradicional crítico da "Folha de São Paulo", representava uma parcela do público que naquele momento se debatia contra a proliferação do cinema erótico. Como explica Abreu, muitas vezes a pornochanchada servia de "bode expiatório" do cinema nacional[11]. A insatisfação era carregada do juízo moral dominante em um estrato da sociedade que encontrou no cinema erótico o inimigo ideal.

Apesar de Fassoni dedicar boa parte do texto para criticar a pornochanchada, ele também explorou outros aspectos de *Lilian M* que valem ser ressaltados. Considerou que o filme tem "dimensões críticas muito claras"[12] e também destacou o trabalho de câmera e da narrativa "um filme compacto, uma obra que pode ser consumida por todos os gostos"[13]. Por outro lado, há uma compreensão um pouco contraditória do final do filme. Fassoni elogia o gesto de retorno que a personagem faz em relação à família: uma "redenção que Maria realiza finalmente, regressando ao marido e aos filhos num final de história onde Reichenbach, sugerindo um 'happy end', encontra uma saída coerente para a personagem, para a mulher em busca de um destino"[14]. É um pouco estranho que Fassoni não tenha percebido ou tenha ignorado que o retorno de Lilian para família não se concretiza, muito menos a ideia de redenção, pois o filme termina com ela fugindo novamente, após passar uma noite em casa. Quando li a crítica a primeira vez até achei que esse final poderia ter sido cortado pela Censura, o que de fato

[8] FASSONI, Orlando L. A trajetória de Lilian M, da miséria ao luxo. Folha de S. Paulo, 2 ago. 1975. Disponível em: <https://bit.ly/2NQ0lGv>. Acesso em 10 de out. de 2018.
[9] *Idem*.
[10] *Idem*.
[11] ABREU, Nuno Cesar. **Boca do lixo: cinema e classes populares**. Editora da Unicamp. Campinas, 2006, p. 22.
[12] FASSONI, *Op.cit*.
[13] *Idem*.
[14] FASSONI, *Op.cit*.

mudaria completamente o sentido do desfecho da história. No entanto, apesar do filme ter perdido cerca de 20 minutos com os cortes, a cena final não foi inalterada.

O perfil de Fassoni talvez nos diga um pouco sobre a parcela da crítica que ele representava. O crítico começou a trabalhar na "Folha de São Paulo" nos anos 1960, como correspondente em Marília (SP) e depois como repórter policial na capital até se tornar crítico de cinema, função que exerceu por mais tempo no jornal[15]. Bernardet explica que antes do surgimento de faculdades de cinema, em geral, o crítico de cinema era um jornalista de outra área que demonstrava ter algum interesse em cinema e habilidade para falar do assunto, mas não necessariamente capacidade de teorizar e refletir de forma mais profunda sobre os filmes. Até porque para os jornais o cinema era assunto secundário nos jornais, por isso o crítico, em geral, não deveria se afastar do gosto médio da população e do padrão do que se entendia como "bom cinema". Segundo Bernardet, os filmes eram "considerados piores ou melhores conforme mais se afastam ou se aproximam desse padrão"[16]. Não se trata de desmerecer o trabalho de Fassoni, mas de alguma maneira compreendê-lo como representante de uma época. Seu texto sobre *Lilian M* busca articular uma análise do filme com questões relacionadas ao cinema brasileiro. É uma crítica até certo ponto elaborada, que revela aspectos do filme que convergem com outras leituras, principalmente no que diz respeito à construção da narrativa de Reichenbach. Fassoni faz questão de destacar, por exemplo, os "frequentes momentos de sátira e deboche"[17] característicos do cinema de Reichenbach.

Se Fassoni misturou suas críticas ao cinema brasileiro com elogios a Reichenbach, no "Jornal da Tarde", o filme *Lilian M* foi alvo de críticas negativas por parte do crítico/colunista Telmo Martino. Ao longo do texto *A estréia da chanchada underground*, Martino buscou demonstrar aspectos que considerou inconsistentes em Reichenbach. O título de seu artigo até pode aparentar uma tentativa de definição de *Lilian M*, mas é, na verdade, apenas uma ironia do autor, que na crítica reclamou dos "muitos e intermináveis minutos para contar a trajetória de Maria"[18]. Ao comentar a estrutura narrativa do filme, Martino afirma que Reichenbach "quis fazer vários filmes ao mesmo tempo. Se conseguiu fazer algum, já pode se orgulhar de ser o autor da primeira chanchada underground do cinema mundial"[19]. Considera pretensiosa a tentativa de Reichenbach de adotar vários tons no filme e que sua direção não contribuiu para

---

[15] BERTONI, Estêvão. O crítico preferia os filmes com heróis de chapéus largos. Folha de S. Paulo. 27 abr. 2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2704201012.htm>. Acesso em 10 de out. de 2018.
[16] BERNARDET, *Op.cit*., p. 34.
[17] FASSONI, *Op.cit*.
[18] MARTINO, Telmo. A estética da chanchada underground. São Paulo: Jornal da Tarde, 02 ago. 1975. Disponível em: <http://memoriacinebr.com.br/PDF/0610275I004.pdf>. Acesso em 10 de out. de 2018.
[19] MARTINO. *Op.cit*.

uma apreciação do público. Segundo o crítico, o espectador "se limita a espiar o que, na opinião do diretor, é esperteza e sarcasmo. Não tem do que rir, do que chorar e o vazio das emoções é rapidamente preenchido pelo tédio"[20].

Daniel Caetano comenta que a variedade de estilos e direções adotados por Reichenbach também foi criticada por Tom Figueiredo, no jornal o "Estado de São Paulo": "Lilian M assim resulta numa espantosa mistura de estilo e gêneros, consequência das vacilações do roteiro e da própria direção"[21]. Segundo Caetano, o texto de Figueiredo motivou o comentário de Paulo Emílio Salles Gomes na revista "Movimento", na qual elogia Reichenbach pela realização de *Lilian M:* "as qualidades que se encontram através do filme são tão agudas e insólitas, indicam tanta personalidade, que por si só obrigam a gente a redobrar o interesse pela carreira de Reichenbach"[22].

Ao contrário de Martino e de Figueiredo, o tradicional crítico Salvyano Cavalcanti de Paiva publicou uma crítica no jornal "O Globo" com uma série de elogios a Reichenbach. Salvyano destacou a qualidade narrativa do filme, ancorada numa linguagem que ele chama de "moderna". Considerou que "o tratamento por vezes realista, por vez caricatural da realidade, chegando a tintas surrealistas, é outro achado de Reichenbach"[23]. Outros adjetivos são usados para definir o filme: "riqueza criadora", "original", "corajoso". Salvyano também revelou surpresa ao constatar que o filme não é uma pornochanchada, ao contrário, segundo ele, do que o título sugere.

Essa confusão, intencional ou não, parece ter sido comum na época. Ela dá título à crítica de Hélio Furtado do Amaral, para o jornal "O Popular" (Goiânia/GO), que indaga: *Lilian M? pornochanchada?* O texto faz uma breve análise da carreira e considera o filme como uma evolução no trabalho de Reichenbach, afirma que "há uma evolução temática, há um sentido de expressão e de unidade. Em 'Lilian M', Reichenbach é cineasta/autor"[24]. Destaca o que ele chama de aspectos da sociologia urbana presentes no filme representado por "personagens sociais ou de representação da estrutura social". Por outro lado, considera que *Lilian M* carece de algumas explicações para uma melhor compreensão dos temas que trata, "pois o filme vive

---

[20] MARTINO. *Op.cit*.
[21] FIGUEIREDO, Tom. "Lilian M.", uma precária fita de autor. São Paulo: O Estado de São Paulo, 09 ago. 1975 *apud* CAETANO, Daniel. Entre a transgressão vanguardista e a subversão da vulgaridade: Os casos de Carlos Reichenbach e Alberto Fischerman**. Tese de doutorado**. Rio de Janeiro: PUC, 2012, p. 87.
[22] GOMES, Paulo Emílio Salles. No arraial da crítica. São Paulo: Movimento, 25 ago. 1975.
Disponível em: <https://bit.ly/2QAyk48>. Acesso em 10 de out. de 2018.
[23] PAIVA, Salviano Cavalcanti de. Confissões amorosas (Relatório Confidencial). Rio de Janeiro: O Globo. 08 out. 1975. Disponível em:< http://memoriacinebr.com.br/PDF/0610275I007.pdf>. Acesso em 10 de out. de 2018.
[24] AMARAL, Hélio Furtado. "Lilian M": pornochanchada? Goiânia: O popular. 08 nov. 2011. Disponível em:< http://memoriacinebr.com.br/PDF/0610275I006.pdf>. Acesso em 10 de out. de 2018.

de pedaços e situações, sem que se possa dispor de elementos globais para um juízo crítico"[25]. Curioso é que a pergunta que dá título ao texto de Amaral não é respondida por ele, que aparenta não se importar com a questão se *Lilian M* é ou não uma pornochanchada. Vale ressaltar também que "O Popular" era um jornal de Goiânia e que o próprio autor fez questão de problematizar o seu lugar: "a grande dificuldade para o crítico, em Goiânia, reside no sistema de exibição, sem quaisquer quadros de referência"[26]. Trata-se de um testemunho sobre a distribuição do cinema brasileiro no período, basta ver que a crítica de Amaral foi publicada em novembro de 1975, já quatros meses depois do lançamento oficial de *Lilian M*.

Lilian M motivou publicações de críticos que buscaram analisar o filme de maneira mais profunda. Por exemplo, a obra foi tema de um ensaio publicado na revista Movimento, em que a crítica Zulmira Ribeiro Tavares busca discutir *Lilian M* e Reichenbach em relação aos filmes autorais e o circuito comercial. O texto *A solteirona, a prostituta e o cinema popular* destaca vários aspectos positivos de *Lilian M*, mas busca também questionar o lugar do filme como obra popular, tão enunciado por Reichenbach**.** Tavares afirma que o diretor "procura sem dúvida a abertura em direção ao popular, com uma revitalização da noção de filme comercial"[27], mas não acredita que Reichenbach tenha entendido essa proposta por inteiro. A crítica evidencia que Reichenbach parte de uma noção de popular que obriga a contrapor o gosto do público do cinema comercial em relação ao espectador do cinema de arte. Tal contraposição, no caso, foi expressa pelo próprio Reichenbach quando anunciou que seu filme era feito para o público do cinema Marabá (popular) e não para o público elitista do Cine Belas Artes. Tavares afirma que partir dessa dualidade para construir uma proposta de cinema popular é cair em conclusões simplificadoras do que é e do que poderia ser o gosto popular. Segundo a crítica "Desprezar o Belas Artes pelo Marabá é não considerar o processo de integração do filme popular e ficar preso a uma proposta de cinema comercial do tipo das que a burocracia oficial e econômica nos tem oferecido"[28]. No entanto, não significa que Reichenbach tenha feito concessões em seu filme em prol de uma melhor aceitação do público. Pelo contrário, a própria Tavares considera que a variedade de estilos do filme o torna desigual e por isso acaba não convencendo: "a gente gosta mais nem sempre acredita. A gente enxerga primeiro o estilo antes de ser tocada por uma

[25] AMARAL. *Op.cit*.
[26] *Idem*.
[27] TAVARES, Zulmira Ribeiro. A solteirona, a prostituta e o cinema popular. São Paulo: Movimento. 18 ago. 1975. Disponível em: <http://memoriacinebr.com.br/arquivo.asp?0610275I00501>. Acesso em 10 de out. de 2018.
[28] *Idem*.

realidade nova"[29]. Ainda assim, Tavares destaca o aspecto autoral da obra e conclui que "o filme em si mesmo é poderoso, seduz, merece ser visto"[30].

Jean Claude Bernardet também escreveu sobre *Lilian M* para a revista Movimento em 1975. O texto *Cinema em Cacos* de certa forma dialoga com Tavares quando se trata de avaliar o sentido imposto pela variedade de representações presente no filme de Reichenbach. Considera que o filme sofre de um desencontro estilístico. Porém, Bernardet, busca relacionar *Lilian M* dentro da esfera da produção paulista do período, que naquele momento para ele estava marcada pelo desencontro de propostas. *Lilian M* parece ser exemplo no seu aspecto formal de filmes que estão esquartejados e "que não conseguem expressar plenamente, ou mesmo, reprimem a sua angústia"[31].

Segundo Bernardet, o filme trata de temas comuns a história do cinema paulista: o tema da grande cidade, da vida dominada pelo dinheiro, das relações retalhadas, "do indivíduo que não consegue se fixar em nenhum meio social"[32]. Assuntos tratados em filmes como *São Paulo S.A.* (Sergio Person, 1965) e *Orgia, o homem que deu cria* (João S. Trevisan, 1972), mas que nesses casos seus autores demonstraram ter o domínio do tema. Já em *Lilian M* ocorre o inverso. Parece que o tema domina o diretor, e, com isso, parece que Reichenbach não consegue se expressar plenamente. Porém, não deixa de destacar que o filme é repleto de ideias inteligentes, por exemplo, quando busca "dar à atriz um tratamento realista, enquanto que os meios que se move o personagem seriam estilizados, às vezes caricatos"[33]. A variação de estilos é vista por Bernardet como uma clara intenção de "expressar uma vida desarticulada, feita de cacos, através de um enredo feito de pedaços"[34]. Ou seja, o crítico nos dá a chave de compreensão do filme, no entanto, isso demonstra para ele também "a dificuldade para o diretor de ele mesmo escapar a esta desarticulação"[35].

Em *Cinema em Cacos*, Bernardet parece demonstrar interesse pela proposta de Reichenbach, ao mesmo tempo em que revela um incômodo com o desencontro causado pelo filme. O assunto do filme é importante, mas para o crítico a sua forma apresenta alguma imaturidade ainda. Nesse sentido, o crítico José Carlos Avellar tem uma compreensão bem diferente do filme no ensaio publicado no "Jornal do Brasil", no mesmo ano. Em *O cinema é*

---

[29] TAVARES, *Op.cit*.
[30] *Idem*.
[31] BERNARDET, Jean-Claude. Cinema em cacos. São Paulo: Movimento, 8 set. 1975. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/318744/251>. Acesso em 10 de out. de 2018.
[32] *Idem*.
[33] *Idem*.
[34] *Idem*.
[35] *Idem*.

um fingidor, Avellar destaca justamente a maturidade da linguagem assumida em *Lilian M.* O artigo busca comparar dois tipos de representação. Uma presente no filme de Reichenbach e outra no filme *Inverno de Sangue em Veneza* de Nicolas Roeg, de 1973.

Segundo Avellar, em *Inverno de Sangue em Veneza* o espectador é levado a se envolver emocionalmente com o filme por meio do seu modo de representação realista. Todos os elementos cênicos, a iluminação, a atuação, o enquadramento e a música buscam a ilusão, no sentido de transformar o espectador em testemunha ocular dos acontecimentos do filme. Já *Lilian M*, ao contrário, busca evidenciar a representação, "nada sugere uma ilusão"[36] e isto é feito de modo muito consciente pelo realizador que tem o objetivo de "impedir uma projeção sentimental da plateia na situação. O acontecimento é evidentemente dramático, mas nem os atores nem o tom da fotografia acentuam o drama"[37]. A crítica Zulmira Ribeiro Tavares também cita alguns recursos utilizados por Reichenbach com o objetivo de realizar um cinema "anti-retórico": "legendas introduzindo ostensivamente a trama, a máquina (no caso, o gravador) rompendo com a ilusão fílmica"[38]. Para Avellar o distanciamento é provocado também no modo como o filme foi montado, justamente pelo seu caráter de vários filmes em um só, "mudando de tom a todo instante, ou quebrando a unidade da história com a introdução de cenas onde a personagem central aparece gravando um depoimento"[39].

É interessante notar que na variedade das críticas podemos encontrar pontos de convergência e discordância entre os autores. Em certas vezes pode ser o caso de dois críticos comentarem uma mesma cena e apresentarem pontos de vista diferentes. Por exemplo, há uma cena em que Lilian está conversando com seu amante, Braga, em uma mesa de bar. Em um dado momento a cena é tomada por bailarinos que não interagem com os personagens. Bernardet considera que nessa cena o tratamento realista passa para uma espécie de realismo mágico que não tem sequência no filme. Para o crítico, essa indecisão de Reichenbach no estilo leva a "uma impreensão de desencontro"[40]. A mesma cena motiva o comentário de Avellar, mas para ele "esta interferência inesperada dos bailarinos é uma espécie de comentário irreverente ao tom dramático da conversa"[41]. E essa atitude é responsável por produzir um filme

[36] AVELLAR, José Carlos. O cinema é um fingidor. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 16 out. 1975. Disponível em: <http://memoriacinebr.com.br/PDF/0610275I003.pdf>. Acesso em 10 de out. de 2018.
[37] *Idem*.
[38] TAVARES, *Op.cit*.
[39] AVELLAR, *Op.cit*.
[40] BERNARDET. *Op.cit*. 1975.
[41] AVELLAR. *Op.cit*.

consciente de sua linguagem que busca "atuar exatamente na área das convenções narrativas do filme" para "procurar uma nova estrutura poética"[42].

A análise de fontes de jornais permitiu verificar que de fato a crítica de cinema repercutiu o lançamento de *Lilian M* nos cinemas. Periódicos como "A Folha de São Paulo", "Jornal do Brasil", "O Globo" e "Movimento" publicaram textos sobre o filme de Reichenbach. Críticos de renome, como José Carlos Avellar e Jean Claude Bernardet fizeram análises do filme. É possível encontrar no grosso dessas publicações reflexões importantes sobre *Lilian M* que ainda hoje nos servem para a compreensão do filme, mas, principalmente, as críticas revelam em termos históricos as discussões que giravam em torno do cinema e da cultura brasileira naquele momento. São atestados de um tempo de censura, do "crescimento notável dos meios de comunicação de massa; a propaganda ufanista do regime militar; e a busca de novos espaços e estilos de expressão cultural e comportamental"[43].

REFERÊNCIAS

ABREU, Nuno Cesar. **Boca do lixo: cinema e classes populares**. Editora da Unicamp. Campinas, 2006.

AMARAL, Hélio Furtado. "Lilian M": pornochanchada? Goiânia: O popular. 08 nov. 2011. Disponível em: <http://memoriacinebr.com.br/PDF/0610275I006.pdf>. Acesso em 10 de out. de 2018.

AVELLAR, José Carlos. O cinema é um fingidor. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 16 out. 1975. Disponível em: <http://memoriacinebr.com.br/PDF/0610275I003.pdf>. Acesso em 10 de out. de 2018.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

BERNARDET, Jean-Claude. Cinema em cacos. São Paulo: Movimento, 8 set. 1975. Disponível em:<http://memoria.bn.br/DocReader/318744/251>. Acesso em 10 de out. de 2018.

CAETANO, Daniel. Entre a transgressão vanguardista e a subversão da vulgaridade: Os casos de Carlos Reichenbach e Alberto Fischerman. **Tese de Doutorado**. Rio de Janeiro: PUC, 2012.

FASSONI, Orlando L. A trajetória de Lilian M, da miséria ao luxo. Folha de S. Paulo, 2 ago. 1975. Disponível em: <https://bit.ly/2NQ0lGv>. Acesso em 10 de out. de 2018.

[42] AVELLAR. *Op.cit*.
[43] NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950-1980)**. Contexto, São Paulo: 2001, p. 81.

GOMES, Paulo Emílio Salles. No arraial da crítica. São Paulo: Movimento, 25 ago. 1975. Disponível em: <https://bit.ly/2QAyk48>. Acesso em 10 de out. de 2018.

MARTINO, Telmo. A estética da chanchada underground. São Paulo: Jornal da Tarde, 02 ago. 1975. Disponível em: <http://memoriacinebr.com.br/PDF/0610275I004.pdf>. Acesso em 10 de out. de 2018.
NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950-1980).** Contexto, São Paulo: 2001.

PAIVA, Salviano Cavalcanti de. Confissões amorosas (Relatório Confidencial). Rio de Janeiro: O Globo. 08 out. 1975. Disponível em: <http://memoriacinebr.com.br/PDF/0610275I007.pdf>. Acesso em 10 de out. de 2018.

PEREIRA, Carlos Eduardo. Carnavalização e antropofagia no metacinema de Carlos Reichenbach. **Tese de Doutorado**. Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2013.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. A solteirona, a prostituta e o cinema popular. São Paulo: Movimento. 18 ago. 1975.
Disponível em: <http://memoriacinebr.com.br/arquivo.asp?0610275I00501>. Acesso em 10 de out. de 2018.

O Melodrama, o Feminismo e Chantal Akerman

SILVA, Natália [1]

Resumo:

A partir dos filmes de Chantal Akerman, *Saute ma Ville* (1968) e *Jeanne Dielman* (1975), é possível identificar as reflexões do cinema moderno em torno dos métodos de desconstrução cinematográficos. Tais práticas surgem para auferir novas alternativas frente ao sistema de representação dominante. O cinema moderno, como ampliação das possibilidades narrativas, encontra na prática de 'parodiar' o sistema, deslocando suas formas convencionais de representação, uma maneira de criticar o sistema ideológico em que estão inseridas. A representação das mulheres é um tema vigorosamente pensado pelos grupos feministas, que por sua vez, desenvolvem teorias sobre a forma como o olhar é conduzido no cinema, e encontram no melodrama hollywoodiano possibilidades de subverter a lógica do prazer visual. Dialogando com as demandas feministas, Akerman estrutura sua *mise en scène* utilizando elementos melodramáticos, como a atuação e os objetos em cena, para alcançar o público feminino do gênero. Deste modo, o artigo pretende identificar a presença melodramática na *mise en scène* dos dois filmes, a fim de discutir como o melodrama contribui como alternativa às problemáticas da representação das mulheres no cinema moderno e às relações de prazer visual.

PALAVAS-CHAVE: Chantal Akerman, melodrama, feminismo, *mise en scène*

Através do primeiro curta-metragem da cineasta Chantal Akerman, *Saute ma Ville* (1968) e seu filme lançado alguns anos depois, *Jeanne Dielman* (1975), é possível analisar as formas pelas quais a diretora articula a sensação de claustrofobia doméstica para fazer uma crítica à noção de identidade e representação feminina ligada aos valores patriarcais da sociedade. Akerman está inserida num contexto do cinema moderno e produz de forma autoral, conduzindo sua *mise en scène* de forma estilística evidenciando seu tema da vida doméstica nos enquadramentos, nos cenários, na montagem, iluminação entre outros aspectos sob a direção da cineasta.

[1] Mestranda do programa Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos, sob orientação da Profa. Dra. Margarida Adamatti, nathy_marchiori@hotmail.com.

Partindo da noção de imaginação melodramática defendida por Peter Brooks (1995), que entende tal imaginação a partir de modos, que podem combinar uma raiz melodramática com outros gêneros fílmicos, acredita-se que Chantal Akerman utiliza de apropriações em torno de conceitos tangenciais do melodrama para construir metáforas e significações que vão além da construção narrativa linear. Utilizando o *kitsch* e clichê de forma irônica, as contradições na própria moral burguesa estruturante do gênero ficam evidentes e criam conflitos que são uma alternativa para a realização de uma crítica social.

O uso do melodrama pelos cineastas modernos surge como estratégia através do emprego de forma irônica de alguns "códigos de narração montados pela cultura burguesa" para "nem simplesmente usar e nem destruir, mas parodiar o sistema de representação, utilizando suas regras de forma deslocada e denunciando seu caráter convencional" (XAVIER, 1977, p. 119). São múltiplas as intenções e formas que esses diretores escolhem para utilizar dos códigos burgueses, mas no caso de Akerman, e dos grupos feministas que estavam debatendo a representatividade das mulheres, o melodrama é tomado como material pelas proximidades do gênero com o público feminino. Mary Ann Doane (1987) observa que o gênero, por trabalhar com as noções da moral social, visibiliza características valiosas para uma "análise feminista da maneira pela qual as histórias de mulher são contadas" (DOANE, 1987, p. 13, tradução nossa). A insistência de tais filmes em construir o desejo e a subjetividade feminina em moldes tradicionais hollywoodianos, como aponta Doane, tornam aparentes as ideologias patriarcais através das contradições que surgem da incapacidade de representação feminina.

Como outros diretores modernos, Chantal Akerman vai utilizar algumas características como o *tableau,* as polarizações*,* as tensões expressas nos cenários e objetos para compor e transbordar a narrativa. A recorrência da reparação de injustiças como um dos temas centrais do gênero e o embate entre o bem e o mal, como Ivete Huppes (2000) apontou, possibilitam articular elementos conflituosos sobre a forma como a representação das mulheres é construída nos filmes clássicos, questionando os padrões sociais e culturais vinculados à figura feminina.

Os questionamentos sobre a forma de representação clássica se estendem de forma geral ao cinema moderno, mas são as teóricas feministas que vão desenvolver análises de como o olhar é direcionado ao corpo da mulher, apontando o modo como o corpo feminino é exibido, o ponto de vista da câmera, como uma forma de capturar a imagem.

Laura Mulvey (1983) em seu texto canônico, *Prazer visual e cinema narrativo* lançado em 1975, identifica como o cinema constrói esse olhar controlador e curioso diante da mulher, cristalizando o paradoxo da "mulher como representação e imagem" (MULVEY, 1983, p. 443). No qual, segundo a autora, tradicionalmente a imagem feminina é exposta em dois níveis; como objeto erótico para os personagens dentro da tela e para os espectadores que a assistem. Mulvey como diretora e teórica inserida na militância feminista do período demonstra no texto de 1975 um olhar mais radical para esse corpo feminino no cinema. Futuramente, a autora irá repensar e ponderar algumas de suas declarações e irá se aproximar das discussões em torno do melodrama, que estava sendo debatido por outras autoras envolvidas com os discursos feministas. As possibilidades de subversão da moral vigente através do uso dos clichês ganha um caráter ideológico para algumas teóricas como Mulvey, pois possibilita demonstrar as ironias e contradições da lógica patriarcal não só no que é narrado, no texto falado, mas em toda a articulação da *mise en scène*.

O poder de significação que a *mise en scène* de Akerman produz dialoga com aplicações da imaginação melodramáticas. Seu primeiro curta-metragem, *Saute ma Ville (1968)*, contém empregos de significação, como os objetos em cena, mas é preciso cuidado, porque afirmá-lo como um filme do gênero melodramático seria inapropriado, pois ele não apresenta o embate entre *bem* e *mal*, comum aos melodramas, e utilizado em *Jeanne Dielman*. A intenção ao comparar os dois filmes é identificar os canais de significação da *mise en scène* análogos entre ambos, identificando os diálogos entre o primeiro filme da diretora, feito em 1968 e o realizado em 1975, que já apresenta elementos melodramáticos em sua composição.

Comumente nos filmes modernos, e principalmente nos filmes produzidos no seio da crítica feminista dos anos setenta, o enquadramento das personagens na tela e o posicionamento da câmera são algo destacado, pois fogem do uso tradicional, cooperando com a desconstrução almejada pelos cineastas. Os espaços fora de quadro, a descentralização da personagem, os cortes e a fragmentação do corpo são estratégias utilizadas para romper com o sistema de representação dominante, em que a personagem geralmente ocupa o centro do quadro. Doane (1981) aponta que o cinema moderno se "dedica à atividade de descodificar, decodificar, desconstruir as imagens dadas" (DOANE, 1981, p. 24, tradução nossa). Essa tarefa é um projeto de des-familirização cujo objetivo é "expor os significados e valores habituais ligados à feminilidade como

construções culturais" (DOANE, 1981, p.24). Sâo apontados pela autora alguns usos da câmera e da construção da personagem que caminham para a desfamilirização desses valores, sendo estas, por exemplo, a estratégia de Chantal Akerman em *Jeanne Dielman* (1975) de utilizar uma câmera fixa distanciada como formas de produzir um discurso crítico através da linguagem cinematográfica.

Noel Burch (2015) marcado pelas discussões de ruptura e desconstrução do período, produziu *Práxis do cinema* em 1969 propondo o estudo da forma e do conteúdo, ou da interação do tema e da forma. Burch aponta que filmes que privilegiam a fruição estética, como no caso de Akerman, caminham no sentido de uma assimilação da obra, constituindo a partir de sua forma um modo de "dizer" diferente daqueles utilizados no cinema clássico, que foca na história narrada como mensagem. Em filmes modernos que se lançam num terreno do cinema narrativo, o enredo vai ser construído nas escolhas do diretor, como no enquadramento e na montagem, ou seja, no espaço e no tempo do filme. Os vínculos com o cinema melodramático se formulam pelo valor dado à narrativa, através do que é mostrado no enquadramento e no tempo de exibição. Esses filmes, como Ismail Xavier (2003) aponta, são uma forma de fazer um cinema político de fácil entendimento, pois como Burch pontuou, o que é 'dito' no filme surge da relação do conteúdo e da forma. A crítica de Akerman à forma como as mulheres são representadas aparece nos artifícios cinematográficos, a forma como Akerman descentraliza ou não utiliza *close-ups* são exemplos dos modos como a diretora desconstrói esse sistema de representação clássico, que utiliza desse ponto de vista da câmera para construir esse lugar erótico do feminino, que chega no espectador como desejo. Nos filmes, o olhar da diretora para a forma como ela mesma ou a atriz é enquadrada, sempre escapando pelos lados para o extracampo, demonstra a preocupação em não inserir o espectador numa lógica de prazer visual alienante.

Laura Mulvey (2012) ao observar os filmes de Douglas Sirk defende que o melodrama dos anos 50 toca em "áreas sensíveis da repressão sexual e da frustração" (MULVEY, 2012, p.105). As contradições vividas nesse espaço familiar amplificam as questões, apontando o patriarcado como uma manifestação do espaço doméstico, e por isso, em *Jeanne Dielman* e *Saute ma Ville*, esse espaço doméstico vai ter uma presença tão importante quanto as das personagens. Através da problematização social realizada pelo melodrama a partir do personagem e dos objetos de seu entorno, o gênero trabalha questionando os hábitos sociais. Os conflitos surgem na relação "entre os homens, ou entre eles e as coisas" (MULVEY, 2012, p.107). Esses confrontos podem ser discutidos

a partir dos filmes de Chantal Akerman, como é possível notar na relação entre *Jeanne Dielman* e seu filho, ou mesmo na relação entre Akerman com os objetos doméstico em *Saute ma Ville,* pois as construções culturais vinculadas às mulheres são expressadas através das tensões criadas, questionando esse lugar de passividade, de servir e cuidar vinculado à identidade feminina. Desta forma, a cineasta trabalha a atuação, o cenário, a iluminação e a representação de modo a gerar por fim "mais contradições do que reconciliações" (MULVEY, 2012, p. 110), causando estranhamentos, que quebram com o *continuum* harmônico do cinema clássico. Os estranhamentos já propostos por Brecht em seus musicais, são resgatados por alguns autores como Peter Brooks (1995), e cineastas como Douglas Sirk e Rainer Werner Fassbinder para justamente defender estratégias que rompam com a artificialidade e a imersão do espectador. Segundo o autor que propõe a existência melodramática como modo narrativo já em Balzac, tais estranhamentos criam distanciamentos que propiciam uma reflexão sobre aquilo que está sendo projetado na tela.

Assim sendo, a complexidade criada através das personagens de Akerman, desafia as dificuldades de significação da figura feminina. Colocam-se como alternativa para esse corpo que é representado como uma "tabula rasa onde qualquer coisa e tudo pode ser escrito" (DOANE, 1981, p. 28, tradução nossa). Ivone Margulies (2016) comenta que a atenção dada por Akerman à encenação e à textura dos objetos alcança uma dimensão extrassensorial. Causando oscilações entre reconhecer o familiar e dele se afastar, construindo um efeito de tornar estranho via representação, ou performance.

Em *Jeanne Dielman* com seu parentesco mais acentuado nos melodramas domésticos, a personagem de Jeanne, salvo em alguns momentos, é enquadrada através de um plano fixo longo que mostra ao mesmo tempo Jeanne e os objetos domésticos. Esta estratégia intensifica a capacidade de presença desta cenografia, e inclusive materializa a presença do tempo dentro das cenas, pois assistimos as ações sendo executadas em tempo real. Já em *Saute ma Ville*, o tempo surge relacionado com as emoções da personagem, pois a velocidade dos movimentos de câmera e os cortes intensificam a sensação de ansiedade e exagero da personagem. O curta inicial não apresenta o mesmo uso do plano sequência e não fragmenta a figura da personagem como em Jeanne Dielman. Entretanto, em seus tons de cinza, os objetos da cozinha em que Akerman encena as "tarefas" domésticas emanam sensações que estão relacionadas às atitudes da personagem, e que conduzem da mesma forma a claustrofobia vinda desse espaço. Os objetos compõem a

narrativa, sendo mais um canal de significação, que não apela ao texto falado, mas sim as sensações que ficam no "ar", uma característica comum ao melodrama. Em ambos os filmes, as personagens, como Margulies (2016) aponta, estão travando conflitos, ou demonstrando seus conflitos internos através dos objetos, que acabam caindo ao chão, ou que queimam ao fogão como as batatas, entre outros acontecimentos "desastrosos" vividos pelas personagens.

O desnudamento da artificialidade da representação, que é uma proposta moderna do cinema político que emergia ao fim dos anos sessenta, acontece em alguns momentos sutis dos filmes. No curta de 1968, a presença da câmera surge quando Chantal Akerman olha diretamente para o aparato no momento em que está tomando vinho. Ou através da câmera fixa que enquadra Jeanne, mas também a mesa, a pia e as cadeiras, que em alguns momentos desaparecem do cenário sem explicação. No enquadramento de Jeanne Dielman, "a câmera vai enquadrar o espaço onde a ação começa, mesmo quando ela se move para fora do quadro ou é suprimida" (MARGULIES,2016, p. 140). Deste jeito, Akerman quebra com as noções de identificação clássicas, fazendo o espectador se identificar com a câmera, não com a personagem. As funções ideológicas do cinema desenvolvidas por Jean- Loius Baudry tornam-se visíveis como preocupações da cineasta, que desenha a construção de seus filmes de forma consciente da ação concentrada " na relação entre câmera e sujeito" (BAUDRY, 1983, p. 397). Akerman denuncia o instrumental utilizando momentos de descontinuidade que perturbam o espectador, e os lançam para fora do sistema repressivo e econômico que responde ao modelo definido pela ideologia dominante, deixando claro o que Baudry chamou de o "inconsciente" do cinema. Ana Maria da Veiga argumenta que através desse uso da câmera, Akerman "denuncia o deslocamento de uma perspectiva "naturalizante" e desafia o olhar do espectador, este também chamado à construção da cena pelo incômodo gerado por ela" (VEIGA, 2013, p.210). Nos momentos que a personagem deixa o quadro ou olha diretamente para a câmera, revela a atenção voltada à presença humana, e desta forma, ao corpo feminino que historicamente é relacionado à imagem, como Mulvey constatou.

Nos filmes de Akerman, principalmente em *Saute ma Ville* e *Jeanne Dielman*, o "entre" das cenas é trabalhado de diversas formas. A cineasta constrói tensões entre a personagem e os outros elementos, criando arbitrariedades e algumas vezes polarizações, como no caso de *Jeanne Dielman*. Tais polarizações, que também são características melodramáticas, podem ser exemplificadas nas cenas após as refeições entre Jeanne e seu

filho, em que cada um ocupa um lado do quadro, quase divididos em campos. Jeanne, continua sentada à mesa depois do jantar e Sylvian senta-se mais ao fundo, no sofá, para ler seu livro. Jeanne se comunica com Sylvian algumas vezes durante a cena, mas a distância entre eles, a falta de intimidade entre a mãe e o filho ficam expressos pelo enquadramento. Como se cada lado estivesse fechado em si, e mesmo através do diálogo não se conectassem, passando a sensação de lados opostos. As polarizações expressas pelo cenário e enquadramento colocam em cheque as relações morais construídas pelo patriarcado que imprimem modos de conduta, entre homens e mulheres e também entre pais e filhos.

O uso da câmera, o lugar que a câmera ocupa na narrativa, como Doane (1981) apontou, mostra que a forma como o corpo é enquadrado se faz essencial para a construção do discurso. Tanto a câmera distanciada em *Jeanne Dielman* e a câmera que se movimenta em *Saute ma Ville*, constroem a atenção aos objetos em cena, possibilitado que alguns significados sejam retirados da relação da personagem com tais objetos.

Laura Mulvey (2016) pontua a luz neon que invade a sala de Jeanne se projetando na parece como uma forma de intensificar as sensações da personagem, que vive sua vida dupla entre a rotina doméstica e as tardes de prostituição. A sopeira é outro objeto apontando na análise que transcende seu significado dentro da cena. Posicionada na mesa de jantar, a sopeira na qual Jeanne todos os dias deposita o dinheiro pago por seus clientes, e na manhã seguinte retira para dar a seu filho, simboliza a prostituição da zelosa mãe. A autora aponta a cena final, após o assassinato, como um *tableau* melodramático. Jeanne é enquadrada lado a lado com a sopeira, em que ambas são refletidas na mesa. Desta forma, tanto o espelhar da mesa como a sopeira que divide o quadro com a personagem assumem um valor metafórico, projetando uma "superfície imaginaria que deve funcionar também como uma tela para aquilo que tiver que ser escondido do olhar (MULVEY, 2016, p. 28, tradução nossa). Mulvey defende tal característica como um elemento melodramático, seguindo seu argumento para a forma com Jeanne se veste. A impecabilidade da sua aparência e de sua maquiagem são características utilizadas na tradição melodramática para apontar dados de alguém que guarda um segredo ou esconde algo, de certo modo, como uma vilã. Isso coloca em jogo as relações morais sociais da mãe que se prostitui.

Alguns objetos como a sopeira, as escadas, as cartas, os espelhos, entre outros elementos, criam zonas-limites investidas de simbolismos, que articulam significados

entre o interno e o externo nos filmes de Akerman. Ismail Xavier ao escrever sobre os filmes de Sirk, analisa nos filmes a presença das portas, escadas, espelhos e quadros na parede como "marcos do mundo privado que recolhem projeções e devaneios, anseios e nostalgias" (XAVIER, 2012, p. 87), apontando esses espaços como limiares entre o privado e o público. Para Xavier, esses elementos "são cristalizações imagéticas". Através desses dispositivos, os sentimentos e conflitos internos dos personagens se materializam no filme.

Ismail Xavier comenta que esses espaços limites, como a janela e o espelho, surgem como instancias do olhar, e foram tradicionalmente utilizadas no cinema clássico, como nos filmes de Hitchcock, que explorou a oposição interior-exterior em seus filmes. A presença da janela e o espelho nesse caso de *Saute ma Ville*, criam um olhar dramatizante que induz ao "senso de aprisionamento ou proteção, traz o devaneio ou um estado de alerta" (XAVIER, 2012, p. 89). Assim, inserindo como dúvida as motivações da personagem em suas atitudes destrutivas, criando de certo modo um estranhamento.

A quebra do automatismo de Jeanne ocorre a partir da carta da sua irmã que vive no Canadá. Através da leitura de Jeanne para Sylvian, alguns aspectos da vida de Jeanne são contados e a promessa de ir visitar sua irmã, as memórias que são levantadas atingem atenção de Jeanne, fazendo-a sair do automatismo diário. Veiga (2013) com base nas teorias feministas de Teresa de Lauretis (1984) e Judith Butler (2015) aponta que nesse momento a personagem sofre um chamado das normas heterossexuais, em que sua realidade e o esperado de sua posição de mulher não coincidem. A luz neon apontada por Mulvey (2016) expõe as contradições, o privado e o público, o lugar da casa e o da rua do *commerce*. O letreiro de loja que invade a casa, expõe as "fissuras no conflito de gerações e na ruptura de códigos morais trazida pela emergência do capitalismo de consumo" (XAVIER, 2012, p. 95). Expõe as fissuras da imagem de Jeanne como a impecável viúva e mãe.

O espelho no quarto de Jeanne e a mesa que reflete sua imagem ao lado da sopeira também criam essas tensões. O fato de Jeanne ter visto seu cliente na cama através do espelho, talvez seja o que a fez cometer o assassinato, assim como em *Saute ma Ville* a personagem cometer suicídio depois de enfrentar sua imagem no espelho. O espelhamento nessas cenas adquire o corpo dos conflitos das personagens, a "dupla moldura introduz a suspeição" (XAVIER, 2012, p. 91). O espelho de forma metafórica conecta o interno e o externo, no caso de Jeanne, seu papel de viúva e mãe, a prostituição, o orgasmo, o ser olhada e o próprio olhar para o homem que contratou seu corpo.

Laura Mulvey (2016) aponta *Jeanne Dielman* de Akerman como o filme que expressa o espírito das cineastas feministas modernas da década de setenta. As preocupações de Akerman com a performance, a forma como as personagens são enquadradas, a relação que a personagem exerce com o espaço, demonstram algumas estratégias de um cinema moderno feminista "engajado no projeto de transformar a visão, inventando as formas e processos de representação de um sujeito social: as mulheres" (VEIGA, 2013, p. 212).

Bibliografia

BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base in XAVIER, Ismail (ed), *A experiência do cinema: antologia.* Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983, p.381- 401.

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess.* New Haven / London: Yale University Pres, 1995.

BUTLER, Judith P. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

BURCH, Nöel. *Práxis do Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992

DOANE, Mary A. *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940's.* Indiana: University Press, 1987.

__________. "Woman's Stake: Filming the female body*". The MIT Press*, October, Vol. 17, The New Talkies, Summer, 1981.

LAURETIS, Teresa*. Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema.* Indiana: University Press; New edition, 1984.

MARGULIES, Ivone. *Nada Acontece: O cotidiano Hiper-realista de Chantal Akerman*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

MULVEY, Laura. "A neon sign, a soup tureen: The Jeanne Dielman universe". *Film Quarterly*. University of California Press. v.70 n.1, 2016.

______________. "Notas sobre Sirk e o melodrama" in GUIMARÃES, Pedro Maciel, CARLOS, Cássio Starling (org). *Douglas Sirk: o príncipe do melodrama*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Ministério da Cultura, 2012.

__________. “Prazer visual e cinema narrativo” in XAVIER, Ismail (ed), *A experiência do cinema: antologia.* Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983, p. 435-454.

VEIGA, Ana Maria. *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura – cruzamentos, fuga, especificidades*. Tese (Doutorado em História Cultural), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

XAVIER, Ismail. *O Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

__________. *O olhar e a Cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*, São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

__________. “Os excessos, a dupla moldura e a ironia do mestre do melodrama” in GUIMARÃES, Pedro Maciel, CARLOS, Cássio Starling (org). *Douglas Sirk: o príncipe do melodrama*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Ministério da Cultura, 2012.

SIMPÓSIO 6: SOUND DESIGN: PROCEDIMENTOS E CRIAÇÃO

COORDENAÇÃO:
PROF. DR. ULISSES GALETTO (UNESPAR) E

PROFA. DRA. DÉBORA REGINA OPOLSKI (UFPR)

QUESTÕES SOBRE SOM E TERRITORIALIDADE EM "A FORMA DA ÁGUA" (2017)

DÓRIA, Daniel Possollo Carrijo[1]

RESUMO: O conceito de *território*, tal como o encontramos em Mil Platôs, de Giles Deleuze e Félix Guattari, excede a noção tradicional de domínio espacial ao considerar as forças criativas que agem sobre esse espaço, modificando-o e caracterizando-o qualitativamente. Quando sobreposto ao conceito de Murray Schafer de *soundscape*, tal como foi proposto por Giuliano Obici, a ideia de território sonoro remete a um espaço cujas características audíveis foram recodificadas, exprimindo assim um grau de identificação e de subjetividade a essa esfera. Na presente comunicação pretende-se investigar, à luz desses conceitos, a trilha sonora do grande vencedor do Oscar de 2018, "A Forma da Água", de Guillermo del Toro, uma vez que a mesma, assinada por Alexandre Desplat, rendeu ao filme uma das suas três estatuetas conquistadas. Pretende-se assim aqui ilustrar uma metodologia de análise que privilegie essas potencialidades semânticas e narrativas da trilha sonora no audiovisual favorecendo também os estudos históricos voltados a esse tipo de objeto.

Palavras-chave: território, soundscape, história.

O grande destaque da cerimônia de premiação do Oscar 2018 fora o belo "A Forma da Água", uma releitura do mexicano Guillermo del Toro do clássico "Monstro da Lagoa Negra" (1954), mas aqui invertendo não somente as noções de monstruosidade como toda as convenções narrativas de gênero também, por exemplo. Dentre os diversos prêmios que recebeu nos interessa aqui especificamente o de "Melhor Trilha Sonora", creditada a Alexandre Desplat, que já havia sido premiado anteriormente pela trilha de "Grande Hotel Budapeste", em 2014. A proposta da presente análise é a de investigar os meandros desse trabalho para compreender o que pôde justificar tamanho reconhecimento para essa trilha em particular à luz da metodologia de análise do som no audiovisual e com destaque para suas propriedades territorializantes, mote central da pesquisa em questão num espectro mais amplo.

[1] Doutorando em História do Programa de Pós-Graduação em História da UFPR, bolsista CAPES. Contato: danieldoria89@gmail.com .

A FORMA

Primeiramente, falemos sobre alguns aspectos formais. O filme estreou em 1 de dezembro de 2017 nos EUA. Foi a segunda nomeação de del Toro, que ainda não havia sido premiado anteriormente, tendo competido em 2007 com “O Labirinto do Fauno”, que por outro lado se saiu muito bem em outras premiações. A obra conta a história de Elisa (Sally Hawkings), uma faxineira de uma instalação militar em Baltimore, nos EUA, que é muda, e cujos companheiros na vida sua colega de trabalho Zelda (Octavia Spencer), outra faxineira negra, e Giles (Richard Jenkins), seu vizinho ilustrador homossexual, as únicas pessoas que compreendem a linguagem de libras e que conseguem estabelecer uma forma de comunicação com a protagonista. A origem de sua deficiência é misteriosa, atribuída a cicatrizes no seu pescoço cuja autoria é irrastreável, uma vez que crescera em um orfanato desde muito nova. Seu isolamento verbal é abalado com a chegada de um espécime misterioso, uma criatura de aspecto anfíbio humanoide (Doug Jones) que teria supostamente sido capturada na América do Sul – Amazônia –, onde era considerado um Deus, e que viria a ser submetido a experimentos a fim de desenvolver uma tecnologia para fazer frente aos russos – fica claro já aqui que o filme se passa em meio à Guerra Fria, na década de 1960, mas falaremos mais acerca disso adiante. Sendo um ser desprovido de fala e que, ademais, vive dentro d’água, a impossibilidade de enunciação oral não é um impedimento para a comunicação entre os dois, que se dá essencialmente a partir do gestual. O momento de crise se passa quando o antagonista, Strickland (Michael Shannon), um oficial militar responsável pelas instalações e que teria capturado o ser inumano, depois de ter submetido sua presa a torturas e mostras de sadismo – aspecto evidente na caracterização da personagem –, defende que se disseque a cobaia para melhor compreender sua biologia, ao que leva Elisa a bolar um plano para resgatar a criatura e, eventualmente, libertá-la. Em certo momento, aproximadamente na metade do filme, enquanto o mantém protegido em seu apartamento, um romance emerge entre os dois seres, numa autêntica releitura ao estilo “A Bela e a Fera”, e que culmina ao final com o combate contra o algoz, que leva a sua morte e ao “despertar” ou “renascimento” de Elisa que, após ter sido baleada e, supostamente, assassinada, ao receber um beijo submerso de seu amante anfíbio, revela que as cicatrizes em seu pescoço em verdade eram guelras adormecidas ou atrofiadas, e bom, temos aí um clássico final “felizes para sempre”.

De acordo com a declaração de del Toro, o *conceito* da obra seria a água em si. Entretanto, sendo o centro da narrativa o casal “inter-biológico”, temos também uma questão de isolamento verbal, o que torna todo o tratamento sonoro do filme muito interessante, pois,

tendo em vista que historicamente a verbalidade, a voz humana em suas potencialidades enunciativas e semânticas, sempre detiveram o protagonismo no cinema (CHION, 2008, p. 13), naturalmente o que teremos em “A Forma da Água” será uma maior valorização dos elementos sonoros musicais e ambientais, por assim dizer: Elisa não fala, mas assobia e sapateia, e dessa forma pode *ser no mundo* sonoramente. Mas o realmente interessante é o trato musical em si, que segue a proposta original do diretor.

Guillermo del Toro afirma que seu filme persegue o conceito da “água”. Em suas entrevistas não há maior detalhamento acerca das suas fontes a respeito dessa construção ideológica. Podemos inferir a noção geral de água como origem da vida ou associada ao batismo – como no “renascimento” de Elisa. Temos as profundezas aquosas sempre remetendo ao desconhecido, até o elemento água associado à força *yin* dentro do *corpus* filosófico taoísta, em que essa corresponderia à energia mais passiva, associada ao feminino e à flexibilidade, parte do equilíbrio do *taiji*. Mas sem dúvida a referência mais evidente na obra é a fluidez e o clima de suspensão. A câmera, por exemplo, nunca para estaticamente. Parece sempre estar seguindo um suave e lento movimento de inércia, como se nunca enfrentasse atrito definitivo e estivesse imersa num fluído. A paleta de cores, com predomínio do azul e do verde em tonalidades escuras reforça esse conceito e, naturalmente, Desplat garantiu que a trilha acompanhasse o conceito central.

O SOM DA ÁGUA

Ao falar em entrevistas acerca de suas escolhas estéticas para a musicalização do filme Alexandre afirma que a preocupação com essa delicadeza associada ao elemento aquoso se fez presente. Segundo o mesmo “*What I was trying to do with the orchestration is the same: to feel that we are surrounded by water and that the sound of the orchestra is like water*”[i]. O tema central é marcado pela entrada melódica de flautas – doze, ao que consta, de diferentes registros – misturadas ao som do assobio do próprio compositor, com os ataques pouco definidos, remetendo a essa natureza líquida, para só então termos a introdução mais evidente dos arranjos de cordas, até que o acordeom faz sua entrada e acrescenta o tempero final. O tema, composto numa cadência de valsa lenta, evoca um ar de delírio fantástico, algo que Desplat já havia feito semelhantemente antes em outros trabalhos, com reforços românticos e uma cadência que parece limitar a impressão de “mobilidade” da música, como se ela nunca fosse para muito longe das notas centrais, o que pode reforçar a ideia desse ambiente aquoso, em que nada nunca está estático mas igualmente nada se movimenta livremente.

O grande contraste se dá na metade do filme, na cena de perseguição, em que a missão de resgate é empreendida. Aqui temos um tratamento mais tradicional: cordas e metais acompanhados e tambores, numa cadência ternária acelerada, um tempo que remete a ansiedade e que, o que é curioso, se opõe completamente à natureza do tempo central, apesar da mesma métrica. Outro elemento importantíssimo que é introduzido aqui é o uso da trompa. Como nos propõe Murray Schafer, essa corresponde a um dos *sons arquetípicos*: tendo desde sempre remetido à caça, a trompa acabou por assumir no imaginário um índice também de perseguição, de guerra, de embate e tensão (SCHAFER, 2001, p. 74). Aqui, nesse momento da narrativa em que o elemento masculino e agressor ameaça as duas figuras protagonistas, temos também expressa na trilha sonora essa contradição: à suavidade do tratamento predominante, que remete à fluidez da água, temos ataques bruscos, intensos, vigorosos. O piano perde importância frente às paredes sonoras produzidas pelos naipes de metais, e a doçura da madeira das flautas ou do ar assoprado pelo fole do acordeom é sobrepujado pela rudeza, pela virilidade do instrumento que anuncia a caça, a batalha. Del Toro em "A Forma da Água" inverte os papeis tradicionais: o monstro não é mais a criatura, mas o homem, menos humano que aquele anfíbio incompreendido; o protagonismo não cabe mais à figura masculina, mas sim a uma mulher, proletária, órfã e privada da verbalidade[ii]. Dessa forma, conscientemente ou não, o que Desplat conseguiu nessa passagem foi reforçar precisamente todo o conceito sonoro que vinha empreendendo até ali na narrativa fílmica, uma vez que naquele momento fica evidente a natureza delicada e "flutuante" de seu trabalho, posto em oposição a uma trilha mais convencional – como mencionado, arquetípica mesmo. Num filme em que o conceito que orienta a todas as escolhas estéticas é a água, associada, como mencionado há pouco, à gestação, à fluidez, e, em última medida, mesmo à feminilidade eventualmente, a introdução do andamento acelerado, da trompa e dos ataques bruscos de cordas e metais apenas reforça esse aspecto masculino e, por assim dizer, violento, que sonoramente praticamente "agride" a trilha construída até aquele momento. É a inflexibilidade de Strickland oprimindo aquela delicadeza da relação entre Elisa e a criatura – a trompa de caça oprimindo e calando as flautas doces. O tratamento sonoro vai voltar à estabilidade na cena em que, já seguros no apartamento da protagonista, temos a humanização do ser inumano, imerso na banheira para manter sua pele hidratada, e que revela seu toque de cura. Nesse momento temos o retorno do acordeom, introduzido especifica e sincronizadamente nesse momento, tal como se o compositor nos dissesse "tudo bem, já passou, agora está tudo de volta ao normal".

Há uma cena interessantíssima, com relação a essa utilização simbólica dos instrumentos, que merece destaque: a segunda cena sexual do casal biologicamente disfuncional. Aqui, Elisa empreende a completa inundação de seu banheiro, obstruindo a porta com toalhas, para que seu parceiro sinta-se mais à vontade e, possivelmente, por motivações próprias também. É uma cena belíssima, onde temos mais um exemplo desse uso cuidadoso e conceitual da instrumentalização de Desplat: tal como predomina durante todo o filme, a trilha é dominada pelo uso do piano e arranjos de cordas com o protagonismo do acordeom. Ou assim é enquanto a câmera, o ponto de visão ou de escuta, por assim dizer, está fora d'água. No momento em que a personagem de Sally Hawking submerge sua cabeça temos a imediata substituição do instrumento de fole pelas flautas, tal como se nesse outro tipo de fase a escuta fosse de fato modificada, e a aspereza do ar passando pelas palhetas do acordeom cedesse lugar ao silvo delicado daqueles tubos de madeira. Esse preciosismo é o segundo grande momento em que as escolhas estéticas do compositor ficam explícitas, e realçam o argumento do mesmo. Podemos pensar aqui que, tal como nos propõe Michel Chion (2008), se o aspecto sonoro acrescenta valor semântico àquilo que está exposto visualmente na diegese, há claramente também um argumento presente no tratamento sonoro, e que está plenamente orientado com o projeto conceitual central da obra. Mas ainda não analisamos tudo o que há para se notas nesse trabalho vencedor do Oscar. Primeiramente, estabeleçamos alguns pressupostos teórico-metodológicos de análise.

TERRITÓRIOS SONOROS

Quando falamos sobre o som no audiovisual nos referimos a um imenso conjunto de elementos. Desde os diálogos até a música, que pode ser diegética, extra-diegética – de "fosso" – ou acusmática, passando por *sound-effects* e outros. De uma forma ou de outra, os elementos sonoros compõem a cena. Como nos propõe Leo E. Zonn, pensando a questão da música com a geografia no audiovisual inclusive, esses dois elementos devem ser combinados para criar uma ideia de autenticidade do lugar fílmico (ZONN, 2009, p. 43). Murray Schafer (1986) propôs o conceito de *soundscape*, ou paisagem sonora, em português, para definir esse conjunto gigantesco de elementos que formam esse "quadro" – expressão que ele mesmo rejeita frente à afirmação de uma hegemonia do visual frente ao audível em nossa cultura. É tentador utilizar esse conceito para pensar essa dimensão sonora no audiovisual, seja ela modelada em estúdio – com o tratamento feito completamente na pós-produção, desde os diálogos dublados até os outros elementos, como *foley* e a própria música – ou captado diretamente. Entretanto, o mesmo oferece certos limites. Schafer está muito mais preocupado

com um projeto de *ecologia sonora*, e seu conceito em verdade é muito mais descritivo que qualitativo. Apesar de discorrer em seu livro "A Afinação do Mundo" (1977) acerca desse tipo de aspecto, tal como a ideia de sons *arquetípicos*, como foi utilizado há pouco, o termo *soundscape* só nos leva até certo ponto. Aqui propomos trazer para problematização o conceito de *território* tal como encontramos no quarto volume de "Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia" (1979), de Giles Deleuze e Félix Guattari. O que o diferencia da conotação tradicional é que para a dupla francesa o mesmo não estaria estritamente ligado a questões de domínio, legislação e manutenção de uma ordem, tal como tradicionalmente se o compreende. Em lugar, voltam-se para a natureza e para a biologia para investigar como o território se afirma a cada momento pela ação de seres, de indivíduos/agentes sobre um espaço. É a ideia que os autores trazem em "Acerca do Ritornelo" de que primeiramente existe o ato, o manifestar da subjetividade, e que este gera uma "placa" que anuncia a sua presença ali, uma assinatura. Logo, esse aspecto gestual precede o domínio, que só é garantido e exercido a partir da manutenção dessa agência sobre o espaço. Os autores utilizam da analogia ao ritornelo para ilustrar. O ritornelo, segmento de uma peça musical que é repetido com determinada frequência variável, caracterizando-a, funciona como eixo de referência por assim dizer, afirmando-se assim pela repetição. Para os autores é precisamente esse *ritmo* que vai definir a territorialização. A ideia é de que em determinados *meios* coexistem diversos *códigos*, parâmetros comportamentais característicos a cada grupo atomizado dentro desse ambiente. Esses *códigos* podem ser submetidos a transcodificações e transduções, o que leva ao surgimento de novas texturas dentro desse meio, e a transformação e/ou repetição periódica desses *códigos* dentro desse *meio* assumem um certo *ritmo*, e é exatamente esse momento que os autores apontam como sendo o de consolidação do *território*: quando o *ritmo* é não uma medida, mas um aspecto expressivo, quando os componentes do *meio* se tornam qualitativos, surgindo assim de uma *defasagem* dos *códigos* presentes, dessa sua margem de liberdade e de particularização. Dessa operação temos emergir, de acordo com a tese, os *motivos territoriais*, compostos, logo, por *personagens rítmicos* – os *códigos* que se intercalam – que constituem os "rostos", as figuras[iii] por assim dizer, e as *paisagens melódicas*, fruto dos contrapontos desses elementos anteriores. Quando esses elementos evocam um *ritornelo* convincente, que remete a uma caracterização reconhecível, autêntico, quando sua consistência é garantida pela natureza *rizomática* de sua enunciação maquínica (DELEUZE ; GUATTARI, 1997, p. 178), temos assim a assinatura de um *território*.

Entretanto, aqui surge um problema. Tal como proposto, o teórico Giuliano Obici também debruçou-se sobre o conceito deleuziano, mas em seu trabalho “Condição da Escuta” (2006) a natureza de suas conclusões de distanciou um pouco de nosso projeto. Para o autor, a ideia de *território sonoro* estaria mais associada a um domínio sobre esse espaço sonoro que pode ser tornado particular inclusive – o uso de fones de ouvido, por exemplo, chegando a pensar conceitos como *território sonoro serial* e *território sonoro difuso*. Apesar de próximo de nosso projeto, esse conceito se mostra ainda limitador, tal como *paisagem*, apesar de mais eficiente. Tendo em vista isso, optaremos aqui por uma noção mais simples e ampla: *lugar sonoro*, para denominar esse conjunto de *sons-território* (CHION, 2008, p. 64) que remetem a um espaço e tempo específico, territorializado e reconhecível – ou, por assim dizer, *autêntico*.

A escolha é quase instintiva. Um dos conceitos chave dessa pesquisa, pensado um âmbito maior, é o de *lugar de memória*. Proposto originalmente por Pierre Nora no artigo “Entre a Memória e a História” (1993), refere-se à significação de determinados *lugares* a fim de promover um processo de rememorização coletivo, conectando os indivíduos do presente a momentos chave do passado. Originalmente associado a monumentos, feriados e sítios históricos, podemos incluir também outros produtos culturais de natureza imaterial e simbólica, como a literatura e o cinema, tal como nos propõe William Guynn em “Writing History in Film” (2006) e, por que não, o espaço sonoro. Pois bem, pensemos aqui um lugar e tempo: existem questões culturais, sociais e politicas que o caracterizam, desde o vestuário até o idioma e a tecnologia característica. Diferentes níveis de desenvolvimento implicam diferentes paisagens sonoras[iv]; a diferentes regiões geográficas e tempos correspondem línguas, expressões e dialetos específicos, bem como estilos musicais também; a cada bioma corresponde uma fauna nativa que produz sons, etecetera. Podemos pensar aqui sim, pela lógica de Deleuze e Guattari, em diversos processos de territorialização do espaço sonoro por diversos agentes simultâneos, formando esse grande contraponto a que se referem, mas o que nos interessa é pensar esses elementos, esses agentes, enquanto figuras caracterizantes de um espaço e tempo – a saber, um lugar, que possa ser reconhecido enquanto *autêntico* pelo presente. Trabalhemos assim com o proto-conceito de *lugar sonoro* para dar cabo de nossa análise frente à sua flexibilidade.

SONS TERRITORIALIZANTES

Pois bem, pensando por essa perspectiva teórica então investiguemos os diversos processos de territorialização através do tratamento sonoro em “A Forma da Água” que levam à construção desse *lugar* a que a obra se remete.

I – Tempo histórico

Tradicionalmente a música serve para localizar temporalmente a narrativa, e em “A Forma da Água” isso não é diferente. Desplat mescla habilmente sua trilha original à introdução de canções que não só fazem referência ao período como também carregam semanticamente as cenas. Temas como “A Summer Place” de Andy Williams (1962) e “La Javanaise” de Serge Gainsbourg, originalmente gravada por Juliette Grecó (1963) fazem a função de balizas ao mesmo tempo em que temperam suas cenas em questão. Paralelamente temos temas mais distantes como “I Know Why (And So Do I)” de Glenn Miller (1941) e “You’ll Never Know (How Much I Love You)” de Harry Warren e Mack Gordon (1943), gravada originalmente na voz da cantora Vera Lynn e rearranjada no filme por Desplat com Renée Fleming nos vocais, que ao remeterem o clima duas décadas para trás reforçam um aspecto romântico dos sentimentos de Elisa, uma projeção idealizada sobre o passado. Notamos assim que, seja ao utilizar canções referentes à época em questão ou vinte anos anteriores, a escolha de números pré-existentes opera na construção de uma atmosfera de autenticidade: acredita-se que eram aquelas músicas que a personagem ouviria, compra-se a ideia de um *lugar sonoro*.

Ainda é interessante comentar acerca de uma escolha: o tema “Chica Chica Boom Chic”, interpretado por Carmen Miranda (1941). Não só a temporalidade do número se mostra coerente como também há outra nuance a ser notada. Sendo a criatura oriunda da América do Sul, o compositor optou – como afirmado em entrevista – por recorrer a eventuais referências a essa região e, vejam só, às suas sonoridades características. Utilizando do mesmo referencial teórico a que nos remetemos, Alexandre Desplat se vale de elementos sonoros que estejam atrelados simbolicamente à cultura do continente em questão, por isso a escolha de uma canção de uma das cantoras comercialmente mais bem sucedidas do continente à época no hemisfério norte, conciliando as duas intenções.

II Espaço geográfico/cultural

Segundo o compositor, esse elemento sul-americano também lhe serviu de influência para a composição da trilha original, e isso está representado pela presença do acordeom. Primeiramente, é um instrumento familiar à tradição musical francesa a qual Desplat faz parte, mas para além disso é também emblemático da estética musical da região. No Brasil temos sua presença fortíssima nos ritmos nordestinos e na música sertaneja, mas podemos facilmente também lembrar o icônico bandoneón, carro chefe do tango argentino. Dessa forma o que se buscou aqui foi introduzir uma sonoridade particular, facilmente identificável, que se destaca naturalmente frente à orquestração tradicional do resto da trilha e marca não só uma assinatura do autor como também um traço cultural, poderíamos dizer, quase "arquetípico". Segundo suas próprias palavras "*there's something carefree and pure about the sound of the accordion. Plus the fact that I used the accordion as a South American sound more than a French accordion, playing flourishes and scales like a tango master would do*"[v]. Para além disso, a natureza de seu funcionamento acaba por reforçar – e aqui estamos a inferir, de fato – o jogo entre o dentro/fora d'água.

III – O território aquoso

Seguindo nossa análise, podemos agora compreender todo o trabalho de Desplat em construir um ambiente sonoro fortemente territorializado pela presença e influência do elemento "água" e seus aspectos simbólicos. Partindo de onde paramos, pensemos a função do jogo entre acordeom/bandoneón e as flautas: o som desses instrumentos de "sanfona", como são vulgarmente chamados no Brasil, são produzidos pelo atrito das palhetas com o ar, o que gera um som áspero, ao se comprimir e relaxar o fole, tal como o movimento respiratório de um pulmão. Ora, o funcionamento da flauta é até certo ponto semelhante, produzido igualmente por meio da respiração, mas emitindo um som normalmente mais próximo a um silvo. Seguindo essa lógica estética, esse princípio de textura sonora, podemos retomar a cena em que Elisa inunda o banheiro para ter relações sexuais com seu amante inumano: o instrumento melódico principal é o de fole durante todo o momento em que sua cabeça permanece fora d'água e seu campo sensorial, referências para nós, espectadores, mantem-se dentro da normalidade da experiência humana – a saber, imerso no ar. Esse instrumento não é onipresente na trilha. Ele aparece normalmente associado à criatura, mas nesse caso acaba por acrescentar um valor sentimental romântico forte, haja visto que a própria música remete aos temas amorosos e a uma atmosfera parisiense com toques

tangueros. Mas no momento em que seu universo sensorial é transportado para um novo paradigma – o aquático – simultaneamente a percepção da música se transforma, e aquele som áspero de ar se atritando às palhetas dá lugar ao silvo delicado das flautas de madeira, um registro agudo que, somos levados a acreditar, se propagaria mais facilmente no meio líquido. Esse recurso sonoro/musical apenas realça esse momento e essa entrega simbólica de alguém que pouco a pouco ao longo da trama vai abandonando sua natureza terrestre e de respiração aérea para então, ao final, se converter numa criatura aquática também – momento em que, quando suas cicatrizes enfim se revelam guelras, o acordeom/bandoneón retorna imediatamente ao protagonismo, como se as flautas remetessem a uma escuta limitada pelo meio, pela impossibilidade de respiração, limite esse superado com a conversão biológica, e que permite, a compreensão plena da melodia em sua textura original. É sem dúvida um jogo interessante de dentro/fora que o compositor executa aqui.

Enfim, o som de água, em suas variadas formas, domina o filme. Seja o de água corrente das tubulações dentro das instalações militares ou o de chuva, que inclusive recebe um tratamento especial, aparecendo restrita às caixas surround para as cenas internas e onipresente nas externas, denotando o poder desse ruído intenso de água caindo do céu ao ponto de prejudicar levemente e inteligibilidade dos diálogos, levando-nos adiante.

O TERRITÓRIO SONORO FÍLMICO NO AMBIENTE DO ESPECTADOR

Algo muito interessante ao se estudar a trilha sonora de um filme é atentar para o desenho de som e para a forma como os diversos elementos são posicionados nada sala. A oposição caixas centrais/surround, quando cuidadosa, pode dizer um bom bocado acerca das intenções argumentativas da produção. Como mencionado, sons associados à água estão quase onipresentes durante o filme nas caixas surround – água corrente, água nas tubulações, água fervendo, a chuva, que quando em tomadas externas ocupa as centrais também. Entretanto, há um jogo curioso com relação à música. A trilha sonora original – trilha extra-diegética – aparece de forma comum: predominantemente nas caixas surround, cedendo espaço à voz nas caixas centrais quando essa se faz presente. Já as músicas pré-existentes são inseridas de forma diferente e peculiar: aparecem restritas às caixas centrais. Ora, esse é um tratamento deveras distinto do usual. Se fora uma escolha estética da produção ou simplesmente fruto da limitação técnica, uma vez que falamos de canções das décadas de 1940 a 1960 e que talvez a operação não fosse tão simples, isso não podemos afirmar sem um questionamento direto. Mas podemos avaliar os efeitos! A sensação que parece inspirar é a de

um efeito "*lo-fi*", dando quase a ideia de música diegética, ao menos nos remetendo de forma mais intensa àquela temporalidade retratada, principalmente quando na sequência temos já novamente o retorno das canções originais às caixas laterais, o que parece reforçar a constituição de um *lugar sonoro* mais autêntico. O curioso é que esse tratamento se repete durante toda a obra com exceção de duas canções apenas: "La Javanaise", que no filme é uma versão recente regravada de Madeleine Peyroux, de 2006, e "You'll Never Know (How Much I Love You)", numa versão rearranjada por Alexandre Desplat especialmente para o filme.

No caso de "La Javanaise" podemos pensa-la como uma espécie de ponto central da trama, pois é nesse momento que Elisa tem pela primeira vez uma relação sexual com a criatura. É um ponto chave, uma grande virada (quase) inesperada na trama, e que tem seu desenrolar na sequência, fora que não há qualquer indício de que ela pudesse estar sendo executada em algum aparelho dentro da diegese – ao contrário do restante da trilha. Quando observamos então "You'll Never Know" a situação é ainda mais delicada, pois representa uma cena de "delírio", uma passagem psicologicamente interna da protagonista em que ela, naturalmente muda, canta a canção, numa cena clássica de musicais, em que o tempo regular da narrativa é suspenso, as convenções de realidade são abandonadas e temos simplesmente aquele número sendo executado referente à própria subjetividade de Elisa. Talvez precisamente por ocuparem lugares tão representativos na narrativa tenha se optado por versões atuais de canções da época. Se por uma opção estética ou pela viabilidade técnica, daí já são conjecturas, mas que existe um efeito aqui isso é notório: é como se, no âmbito musical, as caixas surround territorializassem o espaço sonoro da sala de exibição dentro da sensibilidade da trama e da protagonista, posicionando essas duas canções mais significativas e, podemos inferir, mais diretamente associadas aos sentimentos de Elisa, ao lado da música de fosso, aquela do valor acrescentado, ao ponto em que as canções pré-existentes da época, enquanto índices territorializantes do tempo em que a narrativa está inserida, se limitassem à caixas centrais – aquelas do argumento. É quase como pensar que as caixas centrais territorializariam sonoramente o ambiente da narrativa, ao passo que nas caixas surround territorializaria-se sonoramente os sentimentos daquela personagem central.

CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

O presente esforço de análise nada mais buscou do que investigar as nuances da trilha sonora vencedora do Oscar de "A Forma da Água" para tentar compreender que tipo de elementos escolhidos pelo compositor francês Alexandre Desplat tanto encantaram não só a academia como o grande público também. Para além da beleza, da sutileza e da adequação de

suas composições, desenho de som e seleção musical, o que pudemos observar aqui é aquilo que vem sendo defendido nessa pesquisa: o sucesso e aceitação de uma narrativa fílmica que retrate um recorte do passado depende em grande parte da aura de *autenticidade* que esse argumento apresenta. O ser humano gosta de experienciar o passado, e a adequação desses elementos apresentados àquilo que o espectador julga coerente com suas noções preliminares é critério fundamental para essa crítica positiva ao produto. Em cada época diferentes culturas agiram sobre o espaço e assim moldaram também a sua paisagem sonora característica, territorializando-a, criando um *lugar sonoro*. Como proposto em "Mil Platôs" e reforçado por Obici, o *território* é o primeiro agenciamento, fruto da ação dos indivíduos sobre o espaço, e pensando pra além dos simples elementos sonoros mais evidentes, a própria música, enquanto elemento natural e identitário da natureza humana, tenda a caracterizar esse *lugar* também, sendo assim uma experiência mesmo ambiental (KONG, 2009, p.133). No filme de Guillermo del Toro temos para além disso toda uma conceitualização em torno do elemento "água", evidenciando as potencialidades da trilha sonora enquanto recurso semântico para a transmissão do argumento, na medida em que diferentes processos de territorialização são promovidos em diversos níveis a partir do uso do som criando assim um *lugar sonoro* historicamente localizável, reconhecível e, logo, autêntico.

Referências Bibliográficas

AITKEN, Stuart C. ; ZONN, Leo E. "Re-apresentando o Lugar Pastiche". In: CORRÊA, Roberto Lobato ; ROSENDAHL, Zeny (orgs.). **Cinema, Música e Espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

BENVENISTE, Émile. "Natureza do signo linguístico". In: BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

CHION, Michel. **A audiovisão: som e imagem no cinema**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

DELEUZE, Giles ; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 4**. São Paulo: Editora 54, 1997.

DÓRIA, Daniel P. Carrijo. **Cinema & Blues: representações audiovisuais do gênero no século XXI**. 76 f. Dissertação – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

FERRAZ, Silvio. “Sémiotique et musique: une approximation supplémentaire”. **Apllied Simotics/Sémitoque appliquée 3**: 6/7 (1999).

GUYNN, William. **Writing History in Film**. New York, Routledge, 2006.

KONG, Lily. “Música popular nas análises geográficas”. In: CORRÊA, Roberto Lobato ; ROSENDAHL, Zeny (orgs.). **Cinema, Música e Espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

NORA, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. **Projeto História:** Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP, No. 10 (Dezembro 1993).

OBICI, Giuliano. **Condição da Escuta: mídias e territórios sonoros**. 162 f. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, São Paulo, 2006.

SCHAFER, Murray. **A Afinação do Mundo**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

_________________. **O ouvido pensante**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

Referência Audiovisual

EL TORO, Guillermo. **The Shape of Water**. EUA, 2017. 1 filme (123 min), son. color.

[i] Trecho de entrevista dada à Melinda Newman para a Billboard em 12/08/2017: https://www.billboard.com/articles/news/8062806/alexandre-desplat-shape-of-water-interview (acessado em 16/10/2018).

[ii] Aqui, se pensarmos pela perspectiva de Émile Benveniste em *Problemas de Linguística Geral* (1972), se “eu” é aquilo que diz “eu” e reconhece o “tu”, assumindo para si o lugar da enunciação a partir da fala, o “ser no mundo” tradicionalmente estaria associado a essa esfera comunicativa verbal.

[iii] Em seu artigo “Sémiotique et Musique”, Silvio Ferraz traz a conceitualização de Brian Ferneyhough que disseca a natureza da música em três fases: o *gesto*, que corresponde ao momento preciso em que o som é produzido, da subjetividade do executante, a *figura*, ou função que determinada nota ou elemento sonoro exerce dentro do seu contexto, e a *textura*, resultado final, ou a forma pela qual aquela peça se apresenta.

[iv] Referimos-nos aqui diretamente ao trabalho promovido por Murray Schafer “A Afinação do Mundo” (1977), onde investiga nas duas primeiras partes de seu livro uma evolução histórica das paisagens sonoras de acordo com o avanço da civilização.

[v] Trecho de entrevista dada à Melinda Newman para a Billboard em 12/08/2017: https://www.billboard.com/articles/news/8062806/alexandre-desplat-shape-of-water-interview (acessado em 16/10/2018).

SOUND DESIGN E SOFTWARES LIVRES: UM BREVE MEMORIAL CRÍTICO SOBRE ALGUMAS FERRAMENTAS DISPONÍVEIS PARA A PRODUÇÃO DE ÁUDIO EM PROJETOS AUDIOVISUAIS.

ENOQUE, Rodrigo Leite Souza[1]

Resumo: Os softwares livres, também conhecidos como softwares de código aberto, são hoje uma das principais ferramentas de entrada para vários criadores que desejam produzir audiovisual e, no entanto, não dispõem de recursos para adquirir programas proprietários. Muitos desses programas apresentam dificuldades e/ou problemas para o uso em específico na mixagem audiovisual, ao abordarem preceitos e técnicas individuais alguns softwares podem não comportar os procedimentos já usuais na construção do *sound design* cinematográfico. Com o estabelecimento de algumas *Digital Audio Workstations* padrões no mercado e as complexidades do processo de mixagem no audiovisual, algumas dessas ferramentas acabam por ficarem comprometidas. Entretanto, os plug-ins de processamento e algumas ferramentas externas aos softwares multipista oferecem uma ampla quantidade de possibilidades que podem ser aproveitadas para o desenho de som profissional.

Palavras-Chave: Software Livre; Mixagem; Plug-ins; Open Source; Multipistas.

1. Softwares Livres

Com o advento dos aparelhos comerciais que fazem uso dos sistemas digitais, principalmente os computadores pessoais para uso residencial, a questão da propriedade dos códigos e sistematização de softwares se torna questão de debate em diferentes espaços. Diferentes discussões e militâncias em torno da acessibilidade aos códigos fontes dos softwares surgem no cenário em meados da década de 1980, debates esses que questionam a questão da propriedade integral do produto por parte do consumidor, como também críticas conceituais em relação à limitação de acesso a informação.

Na década de 1980 os surgimentos de projetos como o GNU[2] buscavam discutir e disseminar a utilização de softwares que não impedissem o usuário de acessar as bases de programação dos softwares. Criado por Richard Stallman no início da década de 1980 o GNU já oferecia um sistema operacional que permitia essa liberdade ao usuário e, a partir dessas pesquisas, Stallman cria na segunda metade da década de 1980 a *Free Software Foundation*[3], uma instituição de cunho político que pauta sua luta na eliminação das restrições de acesso e utilização dos códigos fontes em sistemas digitais. A sigla *GNU General Public Licence*[4] hoje

---

[1] Mestre em Música pela UFPR, Professor Assistente - UNICURITIBA, rod.enoque@gmail.com.
[2] https://www.gnu.org/ (último acesso dia 13/09/2018).
[3] https://www.fsf.org/ (último acesso dia 13/09/2018).
[4] https://www.gnu.org/licenses/gpl-3.0.pt-br.html (último acesso dia 13/09/2018).

diz respeito às licenças de uso de códigos que permitem aos usuários a utilização irrestrita das fontes, garantindo, segundo as diretrizes da licença, a total modificação, cópia e utilização para qualquer fim por parte do público.[5]

Para certificar que um software é livre, segundo os critérios da *Free Software Foundation*, são necessários quatro fundamentos básicos para essa caracterização: a liberdade de executar o programa livremente, a redistribuição irrestrita, a liberdade de estudo e a liberdade de aperfeiçoamento dos softwares. Portanto, o acesso ao código fonte dos programas digitais é um requisito fundamental para que um programa seja considerado livre, já que as garantias básicas estabelecidas por esses quatro parâmetros só podem ser asseguradas com o acesso aos códigos. É correto afirmar que muitas das definições de softwares livres buscam abordar outros parâmetros que não às diretrizes apontadas, porém, esses quatro pontos deram origem ao debate acerca dos softwares livres e ainda se mantêm atuais (CAMPOS, 2006; LIMA, 2013).

As diferentes visões sobre a utilização e a inserção dos softwares livres no mercado criaram diferentes segmentos dentro da comunidade defensora dessa abertura na utilização dos programas. No final da década de 1990 surge a *Open Source Initiative*, uma organização que discorda da visão mais social da *Free Software Foundation* e visa uma abordagem mais pragmática dos softwares livres, defendendo esse modelo de programa como um meio mais proveitoso tanto para os usuários como para o mercado e argumentando que a propriedade dos códigos e o impedimento de acesso a eles dificulta o desenvolvimento tecnológico, comercial e cultural nos meios digitais. É a partir do estabelecimento dessa organização é que o termo *software de código aberto* se estabelece, ainda que a *FSF* já pregasse o acesso ao código de maneira irrestrita. A diferença entre as duas organizações se dá mais entre uma visão mais social e de acesso a informação da *FSF* e o apelo pragmático e mercadológico da *OPI*. Portanto, não se trata de uma oposição direta entre as duas organizações, ambas trabalham em conjunto e veem o software proprietário como um problema em comum a ser superado, cada uma em sua maneira de atuação (LIMA: 2013, p.75; KON: 2001, p.2-3; CAMPOS: 2006, p. 4-6).

Com a inserção dos softwares livres no mercado e o maior acesso dos usuários a esses programas traz à tona o problema da comercialização de softwares e a utilização em projetos que visam retornos financeiros. Um equívoco corrente nesse meio é a associação de

---

[5] O termo utilizado pelos defensores do modelo de licenças livres é *copyleft*, em contraposição ao termo *copyright* que determina restrições de uso dos dados por parte dos proprietários e/ou criadores do conteúdo em questão.

softwares livres com programas gratuitos, uma vez que nem as diretrizes da *FSF* e da *OSI* fazem referência a gratuidade dos programas de código aberto. Muitos desses programas são comercializados na rede assim como diversos softwares proprietários são distribuídos de maneira gratuita, entretanto, a quantidade de materiais gratuitos encontrados sob licenças abertas e/ou de custo reduzido ainda são mais frequentes entre os programas de acesso irrestrito (KON, 2001: p. 5-6). Devido à essas questões, os direitos e a autoria desses programas também são um debate permanente nesse contexto; quando associados à diferentes licenças (GNU, GPL, APL, etc.), que garantem a abertura do software (obedecendo as diretrizes das diferentes organizações e comunidades), também a autoria dos programadores envolvidos é garantida na licença do software. Em alguns casos os criadores podem abrir mão da propriedade do software, fazendo com que esse caia em domínio público ou mesmo não identificar quem é o desenvolvedor responsável pelo programa.

Os softwares livres apresentam uma alternativa acessível para usuários que não dispõem de recursos e materiais técnicos para obter programas profissionais que, em muitos casos, possuem preços elevados e requisitos materiais complexos para sua aquisição[6]. O foco desse estudo são os programas de áudio que permitem o acesso de maneira gratuita ou de baixo custo, tendo em vista que muitos dos softwares encontrados na rede são distribuídos gratuitamente e possuem códigos fechados. Os programas abertos podem ser uma ferramenta de grande utilidade em diferentes processos como editais, produções de pequeno e médio porte ou mesmo para o registro de direitos autorais sobre projetos artísticos, além de democratizarem o acesso dos pequenos grupos à produção audiovisual.

2. Linux

O sistema *Linux* foi anunciado e lançado para os usuários no início da década de 1990, desenvolvido originalmente pelo finlandês Linus Trovalds com a ajuda de diversos voluntários que contribuíram em redes através de fóruns online existentes no começo da rede de internet. Esse sistema foi programado a partir de outro sistema denominado *UNIX*, cujo desenvolvimento teve início no ano de 1965 de autoria dos programadores Ken Thompson, Dennis Ritchie, Douglas McIlroy e Peter Weiner[7]. O *Linux* é citado comumente como um

[6] Essa questão da dificuldade de acesso aos softwares proprietários por questões econômicas e técnicas é denominada *fosso digital* (digital divide), sobre esse assunto ver: KON, 2001 e SILVEIRA, 2003.

[7] Mais sobre a história do *Linux* consultar ALENCAR, 2012. Disponível em: www.difusaocientifica.com.br/artigos/Historia_Linux.pdf (último acesso dia 11/09/2018).

sistema operacional de código aberto e é uma das referências em sistemas digitais livres na rede e no mercado, no entanto, o sistema *Linux* se refere de fato ao kernel (ou núcleo) do sistema operacional. O kernel *Linux* é o responsável pela comunicação entre todo o hardware da máquina e as aplicações (softwares e o sistema operacional em si), a partir desse modelo é que diversas versões de sistemas operacionais baseados em *Linux* surgiram ao longo dos anos.

Diferente de seu início onde o *Linux* era um sistema que dependia de um conhecimento de programação para ser utilizado, muitas versões atuais do programa se dedicam a facilitar a utilização e, em alguns casos, simplificar ao máximo para computadores residenciais como, por exemplo, o *Linux Mint*[8]. Tendo em vista a disponibilidade de acesso ao código e a livre modificação do sistema e buscando atingir a indústria criativa via sistema *Linux*, alguns usuários e instituições envolvidas no meio de produção para multimídia desenvolveram distribuições do software dedicados aos produtores de conteúdo audiovisual.

Dentre essas diferentes plataformas um dos programas gratuitos mais utilizados e reconhecidos[9] pelos usuários é o sistema *Ubuntu Studio*[10], desenvolvido pela empresa *Canonical Ltd*[11]. No entanto, o *Ubuntu Studio* possui algumas diferenças operacionais em comparação à sua versão original, principalmente em relação a versão do kernel, que na versão *studio* é denominada Low-Latency[12]. Além dessa característica, o sistema operacional possui diferentes softwares voltados para a produção gráfica, fotográfica, modelagem 3D e edição de vídeo e áudio já instalados no sistema operacional[13].

Outra plataforma desenvolvida a partir do *Ubuntu* voltada para os profissionais da indústria criativa é o *KXStudio*, uma distribuição de *Linux* que conta com uma interface mais

---

[8] *Linux Mint* é uma distribuição do sistema operacional desenvolvida na Irlanda que tem como foco os usuários menos experientes com linguagens de programação e que buscam um software para usos menos exigentes. Ver: https://linuxmint.com/ (último acesso dia 12/09/2018).

[9] A consulta dos dados referentes a "popularidade" dos sistemas operacionais baseados em *Linux* foi realizada na página web DistroWhatch (https://distrowatch.com – último acesso dia 13/09/2018), uma plataforma mantida por vários usuários que ranqueia as diferentes distribuições baseada na quantidade de acessos ao sistema operacional em um determinado período de tempo (a página permite escolher diferentes recortes de tempo, a consulta aqui foi realizada em uma lista dos últimos três meses à partir da data de 13/09/2018). Para mais informações consultar: https://distrowatch.com/dwres.php?resource=about (último acesso dia 13/09/2018).

[10] http://ubuntustudio.org/ (último acesso dia 13/09/2018).

[11] https://www.canonical.com/ (último acesso dia 13/09/2018). O *Linux Ubuntu* é a quinta plataforma mais acessada segundo a página DistroWatch. O *Linux Mint*, que possui uma proposta similar ao *Ubuntu*, aparece em segundo lugar no ranking no mesmo período. Na data dessa consulta o *Ubuntu Studio* ocupava a 91ª colocação.

[12] O kernel Low-Latency visa agilizar a comunicação entre o hardware da máquina e o sistema operacional, diminuindo o tempo de resposta entre a ativação de um software e a resposta do equipamento. Esse sistema não objetiva a diminuição da latência comumente associada à conversão analógico/digital em produção de áudio.

[13] Especificamente para a produção de áudio o *Ubuntu Studio* conta com um WebBook que detalha as configurações e usabilidade dos recursos do sistema operacional. Disponível em: https://help.ubuntu.com/community/UbuntuStudio/AudioHandbook (último acesso dia 13/09/2018).

intuitiva para o usuário. A diferença entre o *Ubuntu Studio* e o *KXStudio* está nos programas e no enfoque dado aos softwares. O *KXStudio* é um sistema totalmente desenvolvido para a produção de áudio, onde toda a interface e os programas inclusos na instalação do sistema operacional são direcionados para o trabalho em produção sonora. Apesar de não contar com programas de edição de vídeo e/ou imagens o *KXStudio* apresenta programas nativos como o *Cadence*, um aplicativo que gerencia e organiza todas as configurações de áudio dentro do sistema, mantendo todas as informações e processos de configuração em uma única aplicação[14].

Outra distribuição que foca nos usuários produtores de conteúdo multimídia, principalmente aqueles envolvidos com projetos de vídeo (e audiovisual em geral) é o *XiVa*[15], um sistema operacional também derivado do *Ubuntu* e desenvolvido no Brasil por programadores independentes. O *XiVa* se apresenta como um sistema ainda mais versátil e de fácil utilização que os dois citados anteriormente, proporcionando diferentes versões do kernel que podem ser modificadas de acordo com a opção do utilizador e com softwares nativos atualizados a partir de repositórios externos, não dependendo de atualizações oficiais fornecidas pelas empresas mantenedoras como o *Ubuntu Studio* ou do *KXStudio*. Uma das ferramentas presentes é o *render farm*, um sistema automatizado que partilha o processamento de atividades de softwares através de computadores conectados em rede, ou seja, uma cadeia de máquinas que utilizem o *XiVa* (e tenham liberado a máquina para atuar nesse processo) compartilham seu processamento agilizando atividades como a renderização de vídeos.

As diferentes distribuições baseadas em *Linux* apresentam algumas ferramentas que buscam emular ou criar dispositivos que permitam a utilização de softwares e hardwares de produção de áudio que comumente não contam com suportes oficiais para outros sistemas que não os distribuídos pela *Microsoft* ou pela *Apple*. Uma dessas ferramentas é o software *Jack*[16], presente nas distribuições de *Linux* voltadas para profissionais do áudio e produtores multimídia. Esse software de código aberto funciona como um patchbay virtual onde o operador pode organizar o fluxo de sinal de áudio tanto dos hardwares conectados no computador e reconhecidos pelo sistema como também dos diferentes softwares e aplicativos

---

[14] O sistema operacional evidência em sua página que é totalmente compatível com aplicações VST e dispõe de repositórios e atualizações focadas no trabalho com áudio. Ver: https://kxstudio.linuxaudio.org/ (último acesso dia 13/09/2018). No entanto, o *KXStudio* não aparece na lista dos cem sistemas operacionais baseados em *Linux* na data analisada para essa pesquisa,

[15] http://xivastudio.org/ (último acesso dia 14/09/2018).

[16] http://jackaudio.org/ (último acesso dia 14/09/2018).

instalados na máquina. Com isso o usuário pode direcionar as entradas e saídas de uma interface de áudio conectada ao computador para dentro do software multipista.

Porém, mesmo as soluções desenvolvidas para permitir o fluxo de trabalho na produção audiovisual muitas vezes não são eficazes ou práticas em projetos profissionais; a falta de recursos como drivers para interfaces de áudio e placas de vídeo dedicadas muitas vezes impossibilitam a utilização dos sistemas *Linux* em projetos multimídia. Alguns desenvolvedores trabalham em projetos que visam sanar essas dificuldades, como o projeto *ALSA* (Advanced Linux Sound Architecture)[17] que cria um driver "genérico" de comunicação similar ao já conhecidos drivers baseados em no sistema *ASIO* (Audio Stream Imput/Output)[18].

Mesmo com as dificuldades encontradas na comunicação entre os periféricos e o sistema operacional, os softwares baseados em *Linux* oferecem ao usuário uma ampla variedade e possibilidades para a produção multimídia e são uma possibilidade para produtores que não dispõem de muitos recursos para a aquisição de softwares e aparelhos necessários para esse tipo de trabalho. Também apresentam alternativas viáveis para aqueles que buscam meios de estudo e formação nos diferentes ramos da indústria audiovisual.

3. Digital Audio Workstations

Ao se analisar a questão dos softwares multipista de código aberto ou distribuídos gratuitamente, sem a liberação dos códigos fonte, é possível avaliar um conjunto de programas diversificados que vão dos softwares livres de fato às versões gratuitas de softwares de grandes empresas, em alguns casos com limitações de uso. Quando lidamos com as DAWs essa disponibilidade de softwares abertos é bastante restrita, sendo a maioria dos softwares versões reduzidas dos grandes programas no mercado (inacessíveis a um usuário médio doméstico devido ao alto custo). Na sequência serão exemplificados três dentre os diversos softwares multipista, não necessariamente livres, disponíveis no mercado e distribuídos de maneira gratuita ou com preços mais acessíveis aos pequenos produtores de conteúdo audiovisual.

---

[17] https://www.alsa-project.org (último acesso dias 14/09/2018).
[18] https://www.steinberg.net (último acesso dia 14/09/2018).

3.1. Ardour

Possivelmente o *Ardour Digital Audio Workstation*[19] seja a maior plataforma de trabalho em áudio digital multipista dentro da categoria dos softwares livres. Porém, mesmo sendo um software de código aberto o *Ardour* não é um programa totalmente gratuito, já que o programa é fornecido através de diferentes tipos de pagamento (assinatura ou pagamento único pelo download); somente o código fonte está disponível para download de maneira gratuita. Desenvolvida por Paul Davis nos Estados Unidos contou com contribuições da comunidade para que o programa pudesse operar normalmente e disputar o mercado junto a outros softwares do mesmo segmento. Nas distribuições *Linux* voltadas para o audiovisual o software é disponibilizado gratuitamente já na instalação do sistema, as versões para *Windows* e *macOS* são pagas e os desenvolvedores oferecem apenas uma versão de testes com limitações de uso.

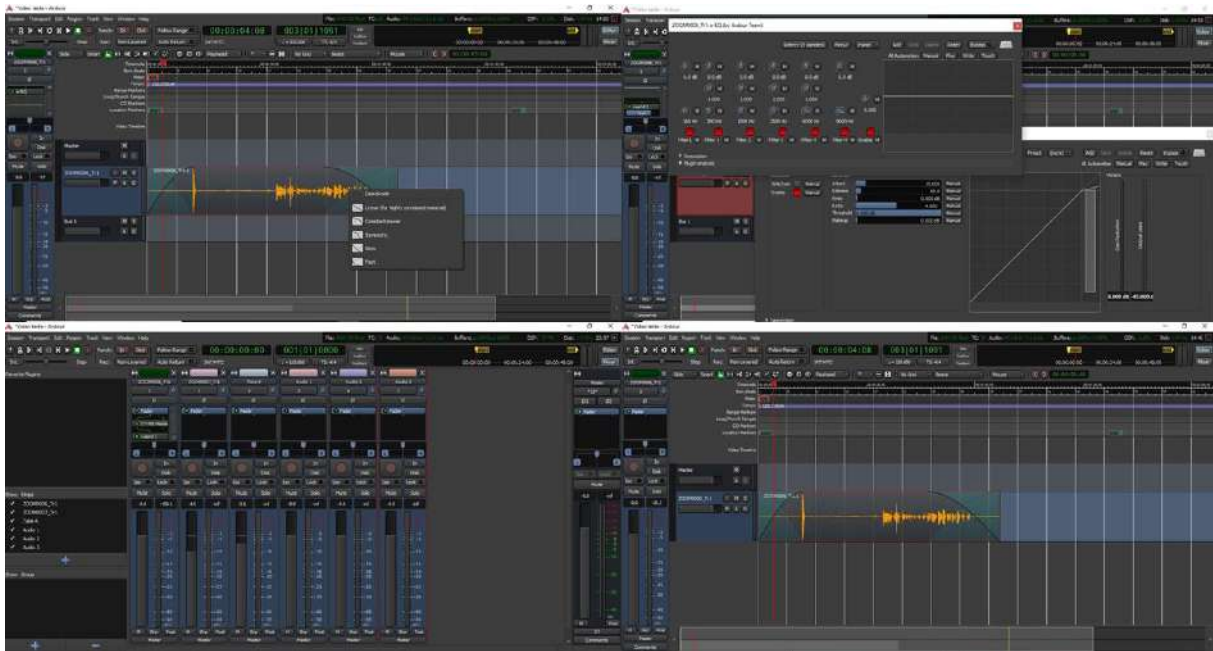



Figura 1: janelas de edição, mixer, linha de vídeo e plug-ins nativos do *Ardour 5.12*.

Diferente de outros programas disponíveis no mercado o *Ardour* não dispõe de uma track de vídeo dedicada para trabalhos audiovisuais. A ferramenta de vídeo do software consiste em um “vídeo line” (linha de vídeo) localizada logo abaixo das réguas que determinam o BPM, compasso e os “markers” da seção. Com isso o operador não poderá realizar cortes ou ajustes de tempo na guia de vídeo (como iniciar em outro ponto que não o

[19] https://ardour.org/ (último acesso dia 14/09/2018).

início da seção), ainda que o programa conte com uma janela de vídeo dedicada, essa pequena diferença pode modificar o fluxo de trabalho em projetos de desenho de som para filmes ou projetos audiovisuais diversos.

3.2. Tracktion

Outra opção para os usuários de sistemas *Linux* é o software multipista *Tracktion*, desenvolvido e distribuído pela empresa *Tracktion Software Company*[20]. Diferente da DAW *Ardour* o *Tracktion* não é um software livre, mesmo sendo distribuído gratuitamente (freeware) sem nenhuma limitaçã[21] (além dos sistemas baseados em *Linux* a DAW também está disponível gratuitamente para sistemas *Windows* e macOS).

Uma característica do software é a organização da interface de trabalho para configuração, edição e mixagem em uma única tela. Na janela inferior, no canto esquerdo, está disponível uma ferramenta do software para importar e executar arquivos de vídeo[22]. Assim como o *Ardour* o *Tracktion* não abre uma track dedicada para os arquivos de vídeo, apresentando apenas uma tela de visualização das imagens separada da interface geral do programa. Porém, diferente do *Ardour*, o *Tracktion* não apresenta nenhuma faixa ou clipe indicando o tempo ou as dimensões do vídeo, dificultando ou mesmo impossibilitando a criação, edição e mixagem do sound design.

---

[20] https://www.tracktion.com/ (último acesso dia 14/10/2018).
[21] https://www.tracktion.com/products/t7-daw (último acesso dia 14/10/2018).
[22] Durante o teste do programa no sistema *Windows 10* a janela de vídeo não executou nenhum dos diferentes formatos de arquivos importados para o software. A janela de vídeo do *Tracktion 7* se abriu normalmente, no entanto, apresentava apenas uma mensagem "no movie open", o mesmo erro foi relatado em alguns fóruns na rede dedicados ao programa. Ver: https://www.kvraudio.com/forum/viewtopic.php?t=470157 (último acesso dia 14/10/2018).

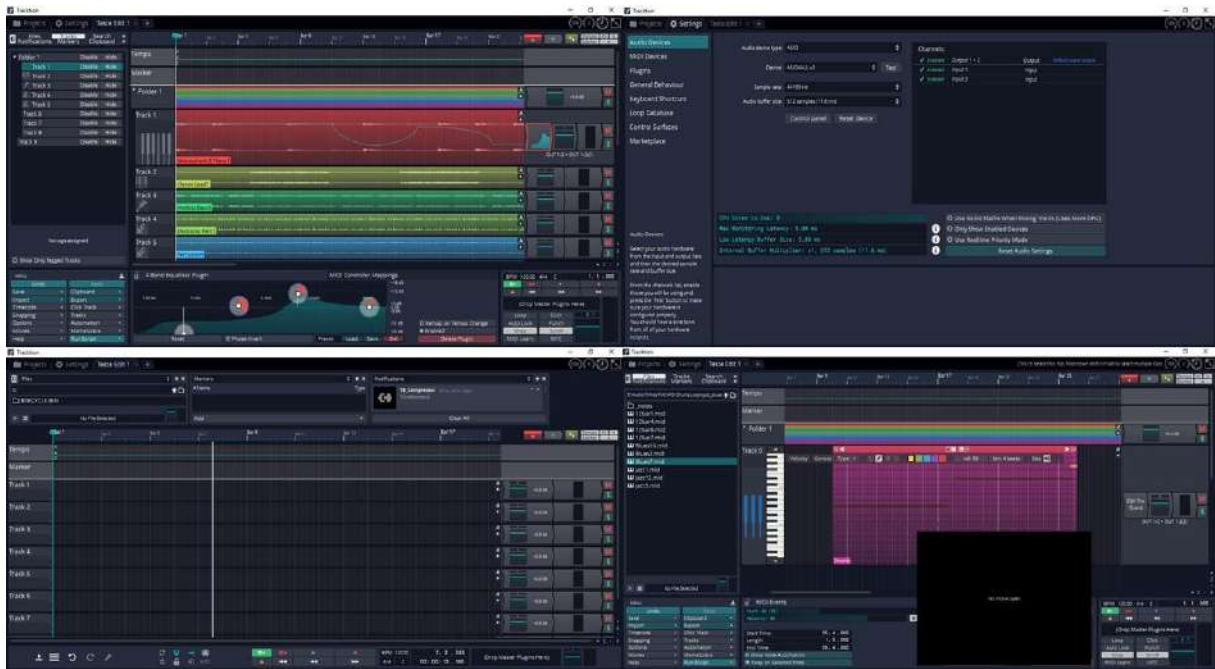



Figura 2: vídeo, edição, interface, configurações, plug-ins e clipes de áudio/MIDI no *Tracktion 7*.

O *Tracktion 7* é uma opção gratuita que permite trabalhos profissionais em mixagem e edição de áudio, ainda que sua interface seja distinta a outras usualmente encontradas no mercado o programa oferece quase todas as ferramentas também empregadas em softwares padrões de mercado como suporte para plug-ins VST ou MIDI. No entanto, seu suporte para vídeo possui limitações que inviabilizam o uso do programa no audiovisual.

3.3. Reaper

Ao comparar-se a média de preços de softwares alternativos, como o *MuLab*[23], o *Podium*[24] ou o *Reaper*[25] que custam entre cinquenta e setenta dólares (US$), e outros softwares de empresas maiores[26], que custam em média mais de quinhentos dólares, é possível afirmar que existem alternativas mais acessíveis e úteis para um usuário doméstico que deseja realizar trabalhos profissionais. Dos três exemplos citados todos oferecem versões de testes gratuitas, porém, somente o *Reaper* não coloca limitações entre o software pago e a

[23] http://www.mutools.com/index.html (último acesso dia 19/10/2018).
[24] http://zynewave.com/ (último acesso dia 19/10/2018).
[25] http://www.reaper.fm/index.php (último acesso dia 19/10/2018).
[26] http://www.avid.com/pro-tools/how-to-buy; https://www.steinberg.net/en/shop/buy_product/product/nuendo-7.html (último acesso dia 19/10/2018).

versão gratuita, não permitindo somente que o usuário faça uso comercial dos projetos criados no programa[27].

Figura 3: janela de vídeo, mixers, plug-ins nativos, configurações e ambiente de edição do *Reaper 5.96.*

A DAW *Reaper* é distribuída pela empresa *Cockos Incorporated Company*, criada por Justin Frankel, reconhecido por seu trabalho no desenvolvimento player multimídia *Winamp*[28]. O software, que é disponibilizado para sistemas operacionais *Windows*, *macOS* e uma versão experimental para *Linux*, ganhou notoriedade no mercado ao oferecer um programa funcional a um preço mais baixo para o grande público. O *Reaper* oferece uma interface bastante similar aos programas mais usuais. Ainda que a configuração inicial do programa coloque ambas as janelas em uma única interface, todo o layout do programa é customizável pelo usuário.

O software oferece a ferramenta de importar e executar vídeos diretamente em uma track, podendo editar e localizar os trechos em qualquer parte da linha temporal na janela de edição, aproximando-se assim das metodologias de trabalho já utilizadas nos softwares padrões de mercado, permitindo ao usuário que organize e faça pequenos ajustes de edição diretamente na faixa, organizando todos os objetos de vídeo/áudio em uma única janela.

[27] O software *Podium* possui uma versão limitada distribuída gratuitamente e que permite a divulgação de produções feitas no programa, já o *MuLab* e insere ruídos, inviabilizando produção na versão gratuita.
[28] https://www.cockos.com/ (último acesso dia 19/10/2018).

4. Plug-ins

Todas as DAWs citadas contam com plug-ins nativos dos próprios programas, possibilitando aos usuários (principalmente aqueles não familiarizados com esse tipo de procedimento) um primeiro contato com plug-ins dentro dos softwares multipista. Porém, por mais que boa parte das DAWs contem com processadores de efeitos próprios esses plug-ins ainda não garantem uma qualidade profissional dos efeitos e/ou carecem de uma interface mais intuitiva e funcional para configurações mais específicas, principalmente em projetos de mixagem audiovisual. Portanto, a maioria das DAWs aceitam plug-ins externos na plataforma VST[29], permitindo a inserção de programas de outras empresas dentro desses softwares.

Poucas as empresas se dedicam a produção de plug-ins e softwares para sistemas operacionais *Linux*, onde muitas vezes os usuários recorrem a pequenos programadores independentes ou recursos alternativos. Mesmo as plataformas *Linux* permitindo a inclusão de VSTs, os efeitos mais utilizados no mercado, e mesmo alguns programas gratuitos reconhecidos no meio profissional, ainda não se encontram disponibilizados dentro desses sistemas operacionais. Uma das companhias que se dedicam a produzir plug-ins exclusivamente para sistemas *Linux* é a alemã *Calf StudioGear*[30], criada em 2007 por Markus Schmidt[31].

Dentro das alternativas de softwares livres e/ou gratuitos existem produtores de ferramentas de processamento de áudio que distribuem alguns plug-ins de maneira freeware ou shareware. O primeiro tipo de distribuição (freeware) se caracteriza por permitir a utilização e distribuição livre e gratuitamente; as empresas e desenvolvedores não necessariamente permitem o acesso aos códigos fonte. O segundo modelo de distribuição (shareware) oferece o software para a utilização gratuita por um período de tempo ou com limitações de uso, esses impedimentos são retirados mediante a compra dos softwares originais (BAMBURY, 1998)

---

[29] Sobre os VSTs: https://www.steinberg.net/en/newsandevents/news/newsdetail/article/vst-35-a-milestone-invst-development-1451.html (último acesso dia 19/10/2018).
[30] https://calf-studio-gear.org/ (último acesso dia 19/10/2018).
[31] http://libremusicproduction.com/articles/lmp-asks-6-interview-markus-schmidt (último acesso dia 19/10/2018).

Figura 7: No lado esquerdo: bundle freeware de plug-ins gratuitos da Blue Cat Audio[32]; no canto superior direito: plug-ins shareware da Tokyo Dawn Labs[33]; no canto inferior direito: plug-ins da marca *Calf*,[34].

Diferente das DAW, onde as opções de recursos gratuitos, sejam livres ou não, é mais limitada devido à complexidade de programação desse tipo de software, os plug-ins "livres" possibilitam uma maior dinâmica e ampliam os recursos de produção sonora em projetos de menor orçamento. Mesmo aquelas ferramentas criadas por programadores independentes e que não dispõem de uma base de usuários mais sólida, o que permitiria melhores feedbacks aos desenvolvedores, podem resultar em um ferramental útil em diferentes projetos.

5. Conclusão

Mesmo com todas as dificuldades e até certos preconceitos os softwares gratuitos são uma boa saída para projetos de baixo orçamento com resultados e qualidade e equiparáveis as grandes produções. Mesmo sendo gratuitos e abertos, esse tipo de software ainda exige uma grande perícia por parte do usuário, cobrando mais detalhes no manejo, tendo em vista algumas dificuldades como a configuração dos programas e a falta de alguns manuais. Os softwares livres já são parte do cenário atual, mesmo não atuando como padrão de mercado ou competindo diretamente com softwares pagos. Entretanto, existe uma parcela de mercado que faz uso desses softwares e se mantem no meio com produções de qualidade profissional.

---

[32] https://www.bluecataudio.com/Products/Bundle_FreewarePack/ (último acesso dia 19/10/2018).
Link da imagem: https://www.bangkokdjs.com/blue-cats-freeware-plugins (último acesso dia 19/10/2018).

[33] Link da empresa e da imagem: https://www.tokyodawn.net/tokyo-dawn-labs/ (último acesso dia 19/10/2018).

[34] Link da imagem: https://en.audiofanzine.com/other-effects-bundle-or-multi-effect/linux/calft-studio-gear-open-source/user_reviews/ (último acesso dia 19/10/2018).

E é justamente a relação entre a comunidade de usuários e consumidores que faz a difusão desse tipo de programa se propagar, o feedback promovido por aqueles que utilizam os softwares faz com que a qualidade das programações melhore e, consequentemente, mais pessoas utilizem tais ferramentas. Os softwares livres e/ou gratuitos para a produção sonora audiovisual cumprem seu papel de democratização e acessibilidade aos recursos para toda a comunidade. Certamente um programa livre não resolve sozinho os problemas um grande projeto, porém, pode ser a ferramenta ideal para uma mente criativa.

6. Referências

BAMBURY, Paul. *A taxonomy of internet commerce*. Chicago: University of Illinois, First Monday Journal, v.3, nº5, 1998.

CAMPOS, Augusto. *O que é software livre*. BR-Linux. Florianópolis: 2006. Disponível em http://br-linux.org/linux/faq-softwarelivre. Último acesso dia 19/10/2018.

CARREIRO, Rodrigo. *O som do filme: uma introdução*. Curitiba: UFPR/UFPE, 2018.

CROSS, Mark. *Audio postproduction for film and television*. Boston: Berklee, 2013.

HENRIQUES, Fabio. *Guia de Mixagem 1, 2 e 3*. Rio de Janeiro: Música e Tecnologia, 2007, 2008 e 2012.

IAZZETTA, F. *Música e Mediação tecnológica*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

KON, Fabio. *O software aberto e a questão social*. São Paulo: Relatório Técnico 2001-07, Departamento de Ciência da Computação, IME-USP, 2001.

LIMA, Leonardo Santos de. *Cultura do software livre e desenvolvimento: Uma análise sobre potencialidades e limites diante e adiante da "nova economia"*. Coimbra: Revista Crítica de Ciências Sociais (online), nº102, 2013.

OPOLSKI, Débora Regina. *Introdução ao desenho de som: uma sistematização aplicada na análise do longa-metragem Ensaio sobre a cegueira*. João Pessoa: UFPB. 2013.

RATTON, Miguel. *Dicionário de Áudio e Tecnologia musical*. Rio de Janeiro: Editora Música & Tecnologia Ltda, 2a. ed, 2004.

SILVEIRA, Sérgio Amadeu. *Inclusão digital, software livre e globalização contra hegemônica*. In: Sérgio Amadeu da Silveira; João Cassino. (Org.). *Software Livre e Inclusão Digital*, 1ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, v. 1, p. 17-47, 2003.

SIMPÓSIO 7:
GÊNERO, SEXUALIDADE E SUAS REPRESENTAÇÕES NA FICÇÃO AUDIOVISUAL

COORDENAÇÃO:

PROFA. DRA. REGIANE RIBEIRO (UFPR) E

PROFA. DRA. VALQUIRIA JOHN (UFPR)

O CINEMA DOCUMENTAL BRASILEIRO COMO FERRAMENTA DE DISCUSSÃO E ESPAÇO DE REPRESENTAÇÃO DE QUESTÕES LIGADAS À SAÚDE MENTAL FEMININA. UMA ANÁLISE DE ESTAMIRA (2004) E A LOUCURA ENTRE NÓS (2015).

MAOSKI, Ana Carolina[1]

Resumo: A partir do estudo das narrativas de *Estamira* (2004) e *A Loucura entre Nós* (2015), o artigo pretende refletir sobre o gênero do documentário como formato narrativo do cinema que permite um maior estreitamento na relação entre a realidade e a vivência cotidiana de portadores de transtornos mentais. Nessa perspectiva, os documentários em questão nos fazem questionar qual é a linha tênue que separa a sanidade da doença mental, bem como nos possibilitam reflexões sobre as formas de representação que são adotadas no momento de construir discursos sobre a loucura na produção audiovisual brasileira. A partir das discussões teóricas propostas por Bill Nichols (2005) e Fernão Pessoa Ramos (2008), busca-se explorar um duplo foco sobre a questão de gênero, pensando tanto no documentário como gênero narrativo, quanto na representação do gênero feminino no audiovisual, especialmente em questões ligadas à saúde mental. Com o aporte de uma breve revisão da teoria do documentário e da metodologia de leitura analítica (SEVERINO, 2007) em conjunto com a análise fílmica proposta por Manuela Penafria (2009), parte-se para o estudo dos documentários que são objetos de análise deste artigo, estabelecendo relações com temáticas que são exploradas pelo viés das representações do feminino nas narrativas.

Palavras-Chave: Saúde Mental; Representações Femininas; Documentário; Narrativas Audiovisuais.

Introdução

Estamira (2004)[2] e *A Loucura Entre Nós* (2015), duas produções nacionais que, em diferentes contextos e sob diferentes perspectivas colocam em pauta a temática da saúde mental adotando o documentário como gênero narrativo capaz de trazer para as telas uma realidade que em muito ainda é marginalizada e considerada como tabu na sociedade brasileira. Ainda que existam esforços permanentes de grupos vinculados a luta antimanicomial[3], na tentativa de humanizar e aproximar o portador de transtornos mentais do convívio social, a figura do "louco", "singularizada e, por vezes, sem rosto, sem cor/raça, sem

---

[1] Mestranda da Linha de Comunicação e Formações Socioculturais do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social (PGGCOM) da UFPR . Graduada em Comunicação Social - Jornalismo pela UFPR. E-mail: anacarolinamaoski@gmail.com.

[2] O filme *Estamira* foi lançado para o público em circuito comercial em 2006, conforme é apontado no site da Zazen Produções, responsável pelo longa. No entanto, em 2004 o filme já circulava tendo ganhado alguns prêmios neste ano, razão pela qual adota-se esta data como referência ao longo do artigo.

[3] A luta pela reforma antimanicomial no Brasil, baseada nos fundamentos da antipsiquiatria e da psiquiatria democrática italiana, teve maior abertura a partir do final da década de 1970, com um espaço de cerca de 20 anos entre os movimentos instaurados na Europa. O grupo, de características plurais, era constituído por trabalhadores da área da saúde, bem como associações de familiares e pessoas que haviam passado por internações manicomiais e lutavam contra o sistema vigente. O movimento questionava a privatização e a mercantilização da saúde mental no país, da mesma maneira que criticava a violência manicomial e lutava pelo fim do modelo de assistência hospitalocêntrica e exclusivamente baseada na psiquiatria clássica. (MAOSKI, 2015, p. 72-73)

nome” (PASSOS; PEREIRA, 2017, p. 10), ainda ocupa predominantemente o espaço do *outro,* enquanto indivíduos que não nos dizem respeito e que costumam ser relegados a espaços de exclusão sistêmica.

Ainda que a temática da loucura se faça presente em uma gama diversa de produtos culturais, que vão da cultura erudita à popular - como é o caso das artes plásticas, em obras como *O navio dos loucos*, pintura do artista holandês Hieronymus Bosch (1450-1516); e das telenovelas brasileiras, nas quais a loucura já apareceu diferentes vezes como elemento constituinte das narrativas, a notar o representação da esquizofrenia em *Caminho das Índias* (2006) - adota-se aqui um ponto de vista orientado não para a questão da **representatividade** das questões relacionadas à saúde mental, e sim, à **representação**[4] e à produção de sentidos sobre os indivíduos afetados pelos transtornos mentais.

> “...o cinema e a televisão têm concorrido para uma construção da imagem da loucura, junto à opinião pública. Nesta direção, encontramos algumas séries de filmes, que permanecem na memória de várias gerações como exemplos imaginados de doença mental. São retratos ficcionais e realistas, cinematográficos e televisuais que podem reforçar ou modificar os clichês, as idéias estereotipadas sobre a doença mental. Os audiovisuais são, sobretudo, janelas privilegiadas para um enfoque mais detido sobre a imagem social da loucura.“ (GADELHA; PAIVA, 2006*,* p. 4).

Nessa perspectiva, os documentários em questão permitem um movimento de aproximação e exposição de vivências que nos fazem questionar qual é a linha tênue que separa a sanidade da doença mental, bem como nos possibilitam reflexões sobre as formas de representação que são adotadas no momento de construir discursos sobre a loucura na produção audiovisual brasileira. Ainda que o grupo composto pelas pessoas com transtornos mentais se mantenha localizado às margens do espaço público, já nas décadas de 1960 e 1970, inclusive durante o período da ditadura militar, são produzidos alguns filmes “competentes na decifração dos distúrbios sociais” e que abordam a temática da loucura na tentativa de

[4] Entende-se aqui a representação como processo que “inclui as práticas de significação e sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos” (WOODWARD, 2000, p. 17). Segundo Stuart Hall (2016, p. 31), a representação conecta o sentido e a linguagem à cultura, sendo “parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura”. No entanto, ao ser compreendida como um processo cultural (WOODWARD, 2000, p. 17), a representação é capaz de estabelecer identidades individuais e coletivas, que estão sujeitas a uma construção social, ou seja, a representação está posicionada historicamente, produzindo significados que se alternam “em diferentes momentos e em diferentes lugares, de acordo com os diferentes papéis sociais que estamos exercendo” (HALL, 1997 apud. WOODWARD, 2000, p. 30). A representatividade, por sua vez, é compreendida como a busca pela presença e visibilidade de grupos minoritários (mulheres, negros, população LGBTQ+, portadores de deficiência e transtornos mentais, entre outros) em narrativas midiáticas, pensando na valorização da diversidade e no exercício da cidadania por meio da comunicação e do entretenimento - nesse sentido, a representação diz respeitos aos aspectos simbólicos relacionados à forma como esses indivíduos são mostrados nesses meios.

desconstruir as ideias tradicionalmente estereotipadas[5] sobre a doença mental (GADELHA; PAIVA, 2006*,* p. 3).

O curta-metragem *Em Nome da Razão - Um Filme Sobre os Porões da Loucura (1979)*, de Helvécio Ratton pode ser considerado como um marco na inclusão de pautas relacionadas à saúde mental na perspectiva do gênero documental. Ao denunciar as condições precárias do Hospital Colônia de Barbacena[6], o material traduziu visualmente as cenas de abandono, irresponsabilidade e precariedade as quais haviam sido expostos aqueles que foram encarcerados nesse espaço. O produto final, apresentado sem trilha sonora, dá destaque aos sons que faziam parte do cotidiano do local, e é construído com o auxílio do texto em off "redigido pelo psiquiatra e militante da reforma da política de saúde mental, Antônio Simoni" (GOULART, 2010). A narrativa também se desenvolve a partir de depoimentos dos pacientes ali internados, utilizando o documentário como ferramenta de denúncia e transformação social.

O trabalho de Ratton dialoga diretamente com o período inicial do movimento de Reforma Psiquiátrica Brasileira, que buscava enxergar o "louco" como indivíduo integrante do corpo social. Nas palavras do narrador do documentário: "O que se passa dentro de um hospital como este tem a ver com os médicos e as autoridades, mas tem a ver também com a sociedade onde está inserido. Incapazes de suportarmos as diferenças, demonstramos no hospício todo o nosso poder de opressão" (RATTON, 1979).

Trabalhos recentes, como os que serão analisados em sequência, representam um novo capítulo da história da psiquiatria brasileira que, apesar de ainda ser sujeito a críticas e necessitar de aperfeiçoamentos, já se distancia do retrato feito no final da década de 1970. Contudo, ambos mantém a tradição inaugurada por *Em Nome da Razão* ao colocar os portadores de transtornos mentais em papéis de protagonismo, sendo capazes de suscitar reflexões essenciais no processo de reconstrução dos nossos referenciais sobre o que entendemos como loucura.

---

[5]Adota-se neste artigo a definição de estereótipo apontada por João Freire Filho (2004), segundo o qual 'os estereótipos, a exemplo de outras categorias, atuam como uma forma de impor um sentido de organização ao mundo social; a diferença básica, contudo, é que os estereótipos ambicionam impedir qualquer flexibilidade de pensamento na apreensão, avaliação ou comunicação de uma realidade ou alteridade, em prol da manutenção e da reprodução das relações de poder, desigualdade e exploração' (FREIRE FILHO, 2004, p. 47).

[6]A jornalista mineira Daniela Arbex reconstitui no livro O holocausto brasileiro (2013) a realidade do maior hospício do país, o Hospital Colônia de Barbacena, em Minas Gerais. O local, fundado em 1903, contava com condições precárias de instalação, pouca assistência profissional especializada e uma população imensa, que na maioria das vezes não sabia por quais razões estava internada. (...) A lista de abusos cometidos no Colônia é extensa: uso arbitrário e despreparado do eletrochoque; tráfico de corpos dos pacientes mortos destinados a universidades; alimentação precária; condições insalubres de sobrevivência, entre outros tipos de torturas físicas e psicológicas são só alguns exemplos de uma tragédia de grande extensão. (MAOSKI, 2015, p. 66-67)

Neste momento a temática de gênero nos interessa por dois pontos de vista distintos e que se cruzam nas narrativas aqui analisadas, pensando tanto no documentário como gênero narrativo, quanto na representação do gênero feminino no audiovisual, especialmente em questões ligadas à saúde mental. Em um primeiro momento, será feita uma breve revisão da teoria do documentário e da metodologia de leitura analítica proposta por Antônio Joaquim Severino (2007) em conjunto com a análise fílmica proposta por Manuela Penafria (2009), e então parte-se então para a análise das narrativas dos documentários *Estamira* (2004) e *A Loucura Entre Nós* (2015).

A Voz Política do Documentário

O documentário, conforme aponta Bill Nichols (2005), nos proporciona "novas visões de um mundo comum, para que as exploremos e compreendamos" (p. 27). Ainda que no campo do estudo do cinema existam correntes que defendem a ideia de que todos os produtos deste meio possam ser classificados como ficção (AUMONT, 2002), uma vez que as representações ali presentes passam por processos de ressignificação da realidade, na leitura de Fernão Pessoa Ramos "ao contrário da ficção, o documentário estabelece asserções ou proposições sobre o mundo histórico. São duas tradições narrativas distintas, embora muitas vezes se misturem" (2008, p. 22).

Pode-se afirmar, a partir desta perspectiva, que o documentário traz para as telas personagens que são representados como "atores sociais", ou seja, indivíduos que incorporam valor à obra a partir do retrato das suas vidas cotidianas (NICHOLS, p. 31). Este gênero nos proporciona então uma experiência calcada em representações que, se não são um retrato fiel da realidade, se aproximam muito desta por meio da preocupação com a reprodução objetiva do real.

No que concerne à abordagem de temáticas sociais, considera-se o potencial do documentário enquanto emissor de uma "voz política" capaz de abordar "as perspectivas e visões de comunidades que compartilham uma história de exclusão e um objetivo de transformação social" (NICHOLS, 2005, p. 201). A partir da construção de representações e retratos por meio das experiências pessoais desses indivíduos, as narrativas dos documentários "se expandem, por implicação, para questões mais abrangentes de diferença, igualdade e não discriminação" (Ibidem).

Neste cenário surge então a figura do documentário brasileiro que, na perspectiva de Cléber Eduardo Miranda dos Santos ao resenhar *Estamira* (2004) para a Revista Cinética, tem

buscado valorizar a experiência do outro na construção de suas narrativas, evitando "colocar-se como uma postura do saber sobre qualquer coisa”. Uma das ferramentas utilizadas pelos documentaristas, de acordo com esta argumentação, seria a valorização da sabedoria popular e da experiência empírica, dando destaque para para indivíduos não midiáticos e de vida simples.

É interessante observar, portanto, adiantando as discussões aqui propostas sobre os documentários *Estamira* (2004) e *A Loucura Entre Nós* (2015), que nenhum dos dois filmes possui narrador, ou seja, há uma valorização dos relatos e das experiências subjetivas das personagens que nos são apresentadas por ambas as narrativas. Esta característica foi, inclusive, destacada em resenhas das produções, conforme se observa na sequência.

> “Curiosamente, fui surpreendido pelo documentário ***Estamira***, que é justamente interessante por não apresentar voz de narradores ou especialistas da psiquiatria, da saúde mental, da psicologia ou da antropologia brasileira abrindo a boca para explicar o que estava sendo mostrado.” (AGUIRRE, 2006)
>
> ***A Loucura Entre Nós (2015):*** “Sem recorrer a depoimentos de especialistas, a base do documentário está na observação sensível de suas personagens, que aos poucos se revelam figuras complexas, repletas de angústias e expectativas que afligem qualquer ser humano considerado são.” (HORNSTEIN, 2016)

Conforme observa Fernão Pessoa Ramos (2008), o estilo de documentário clássico, em voga até meados da década de 1960, tinha na locução fora-de-campo, ou *voice over,* uma característica marcante, sendo esta “uma voz que possui *saber* sobre o mundo” (p. 23) e que intenta orientar as asserções que o documentário estabelece sobre o mundo histórico - este é o caso, por exemplo, do documentário *Em Nome da Razão* (1979) apresentado no início do artigo, no qual há uma voz que conduz o nosso olhar e nossas percepções a respeito do Hospital Colônia de Barbacena.

Hoje, no entanto, as formas e os objetivos de se fazer documentário se ampliaram, especialmente através do surgimento de novas técnicas e de outras perspectivas sobre as possibilidades destas narrativas. Bill Nichols (2005) estabelece seis modos de representação entendidos como subgêneros do documentário, sendo eles os modos poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático. Na leitura do autor, os documentários que abordam questões sociais se associariam ao “modo expositivo e com um momento anterior do documentário, ao passo que o retrato pessoal se harmonizaria com os modos observativo ou participativo e com debates contemporâneos sobre a política de identidade” (NICHOLS, 2005, p. 205).

em cena a perspectiva da mulher subalterna (SPIVAK, 2010). A partir deste prisma, pode-se enquadrar este artigo dentro da tradição da crítica feminista enquanto prisma de análise sobre as relações entre questões de gênero e suas representações no audiovisual, aqui pensado especificamente a partir da modalidade do documentário. “Como em muitos filmes que colocam questões levantadas pelo movimento feminista, a ênfase recai sobre a experiência pessoal, mas politicamente significativa” (NICHOLS, 2005, p. 56).

Na perspectiva de Laura Mulvey (1983, p. 438), as mulheres costumeiramente são representadas na ficção a partir do olhar masculino, sendo poucos os casos em que elas são produtoras de significado. Ainda que o documentário *Estamira* (2004) tenha sido dirigido por um homem, Marcos Prado, há na fala e no retrato da personagem uma posição de protagonismo que nos ajuda a modelar nossa visão a partir do seu testemunho pessoal, que a retira do silêncio por meio do cinema (AZEREDO, 2013). Já em *A Loucura Entre Nós* (2015), o feminino constrói a narrativa desde o olhar do roteiro e da direção, ambos papeis executados por Fernanda Fontes Vareille.

> São duas mulheres que guiam nosso olhar através das grades, fechaduras e universos apresentados pelo filme A Loucura Entre Nós. (...) A questão do gênero, portanto, é um tópico significativo na obra, embora muitas das questões trazidas por Elizângela, Leonor e todas as outras mulheres presentes no documentário de Fernanda Fontes Vareille reverberem em todos nós, mulheres ou homens. (ÁGUAS DE MARÇO FILMES, 2018)

Entre as questões presentes nas duas narrativas que dialogam com reflexões do feminismo contemporâneo, se encontra a necessidade de compreensão de que só a categoria “mulher” não basta para definir a experiência da portadora de transtornos psiquiátricos. “Mulheres, em especial as negras, transexuais, lésbicas (...) e da classe trabalhadora, encontram-se com instituições e lógicas de opressões manicomiais e capitalistas de maneiras muito diversas e adversas” (PASSOS; PEREIRA, 2017, p. 10). Nesse sentido adota-se aqui a visão do feminismo interseccional, pensado a partir da perspectiva de Helena Hirata (2014) ao definir a consubstancialidade como a articulação permanente dos conceitos de gênero, classe e raça nas análises que envolvem a ‘interdependência das relações sociais e das relações de poder entre classes sociais, relações étnico-raciais, relações de homens e mulheres, relações de gênero’ (CASTRO; RONCATO, 2016).

Ainda que as três personagens se utilizem do Sistema Público de Saúde (SUS), é possível adotar este aspecto das narrativas para pensar sobre o acesso de cada uma das

as subjetividades que integram os papéis de gênero atribuídos socialmente as figuras femininas em relação as experiências que as personagens vivenciaram sendo mulheres em estado de sofrimento mental.

Estamira (2004) e *A Loucura Entre Nós* (2015): análises da representação do feminino

Estamira (2004)[7], documentário dirigido por Marcos Prado, retrata a realidade da personagem que dá título à obra e que, aos 63 anos, trabalha e vive nos arredores do aterro Jardim Gramacho, no Rio de Janeiro. Diagnosticada com esquizofrenia, o filme acompanha Estamira entre 2000 e 2004, a partir do momento em que a personagem começa a se tratar num centro psiquiátrico público. Apesar de não se concentrar especificamente sobre essa questão, é através do retrato do cotidiano da personagem e do espaço dado à expressão livre de suas falas que o documentário nos permite discutir questões correlatas ao campo da saúde mental e as dificuldades enfrentadas pelas pessoas portadoras de doenças psiquiátricas.

A Loucura Entre Nós (2015)[8], por sua vez, já explícita no título o retrato que pretende construir ao longo da narrativa. O documentário de Fernanda Fontes Vareille, também gravado num período de quatro anos (2011-2015), retrata o dia a dia dos pacientes do Hospital Juliano Moreira, em Salvador, e acompanha as atividades da ONG Criamundo, localizada no mesmo espaço e que busca, através do desenvolvimento de uma série de atividades e oficinas, reinserir social e economicamente pessoas com sofrimento psíquico oriundas do sistema público de saúde mental na Bahia. Nesse percurso, o documentário mantém foco especial em duas personagens do gênero feminino, Elizângela e Leonor, ambas diagnosticadas com transtorno bipolar.

Para além da temática dos transtornos mentais, o que podemos identificar como semelhança entre as duas narrativas, é o protagonismo exercido por personagens do gênero feminino. Estamira, Elizângela e Leonor possuem voz nestas narrativas que permitem colocar

[7] *Estamira* foi o documentário de maior público nos cinemas em 2006 e recebeu 33 prêmios nacionais e internacionais, tais como: Melhor Documentário segundo o júri oficial, nos Festivais Internacionais do Rio de Janeiro e de São Paulo, o Grand Prix no Festival Internacional de Documentários de Marseille e foi escolhido como o Melhor Documentário no Festival Internacional de Karlovy Vary. Fonte: Zazen Produções (http://www.zazen.com.br/estamira2/).

[8] A primeira exibição de *A Loucura Entre Nós* aconteceu no dia 16 de julho de 2015 na 4 ª edição do Olhar de Cinema – Festival Internacional de Curitiba. Depois participou da primeira edição do Pirenópolis.Doc, que aconteceu no início de agosto de 2015 na cidade de Pirenópolis, em Goiás, de onde saiu com o prêmio de melhor longa-metragem da Mostra Competitiva Nacional (júri popular). Em 2015, o documentário foi exibido ainda no Ateliers Varan, prestigiada escola de cinema francesa em Paris (numa sessão especial para professores e estudantes de cinema), além de participar da 6ª edição do CachoeiraDoc – Festival de Documentários de Cachoeira, na Bahia, do Indie Festival, em Belo Horizonte, e da 13ª edição do VLAFF – Vancouver Latin American Film Festival, no Canadá. Em 2016, participou (no dia 7 de abril) do Festival du Cinéma Brésilien em Paris, no Cinéma L'Arlequin, do Festim Lisboa e do Madeira Film Festival, ambos em Portugal, na Mostra do Filme Livre do Centro Cultural Banco do Brasil e no David Rockefeller Center de Harvard, nos Estados Unidos. Fonte: Águas de Março Filmes (https://aloucuraentrenos.wordpress.com/release/).

em cena a perspectiva da mulher subalterna (SPIVAK, 2010). A partir deste prisma, pode-se enquadrar este artigo dentro da tradição da crítica feminista enquanto prisma de análise sobre as relações entre questões de gênero e suas representações no audiovisual, aqui pensado especificamente a partir da modalidade do documentário. “Como em muitos filmes que colocam questões levantadas pelo movimento feminista, a ênfase recai sobre a experiência pessoal, mas politicamente significativa” (NICHOLS, 2005, p. 56).

Na perspectiva de Laura Mulvey (1983, p. 438), as mulheres costumeiramente são representadas na ficção a partir do olhar masculino, sendo poucos os casos em que elas são produtoras de significado. Ainda que o documentário *Estamira* (2004) tenha sido dirigido por um homem, Marcos Prado, há na fala e no retrato da personagem uma posição de protagonismo que nos ajuda a modelar nossa visão a partir do seu testemunho pessoal, que a retira do silêncio por meio do cinema (AZEREDO, 2013). Já em *A Loucura Entre Nós* (2015), o feminino constrói a narrativa desde o olhar do roteiro e da direção, ambos papeis executados por Fernanda Fontes Vareille.

> São duas mulheres que guiam nosso olhar através das grades, fechaduras e universos apresentados pelo filme A Loucura Entre Nós. (...) A questão do gênero, portanto, é um tópico significativo na obra, embora muitas das questões trazidas por Elizângela, Leonor e todas as outras mulheres presentes no documentário de Fernanda Fontes Vareille reverberem em todos nós, mulheres ou homens. (ÁGUAS DE MARÇO FILMES, 2018)

Entre as questões presentes nas duas narrativas que dialogam com reflexões do feminismo contemporâneo, se encontra a necessidade de compreensão de que só a categoria “mulher” não basta para definir a experiência da portadora de transtornos psiquiátricos. “Mulheres, em especial as negras, transexuais, lésbicas (...) e da classe trabalhadora, encontram-se com instituições e lógicas de opressões manicomiais e capitalistas de maneiras muito diversas e adversas” (PASSOS; PEREIRA, 2017, p. 10). Nesse sentido adota-se aqui a visão do feminismo interseccional, pensado a partir da perspectiva de Helena Hirata (2014) ao definir a consubstancialidade como a articulação permanente dos conceitos de gênero, classe e raça nas análises que envolvem a ‘interdependência das relações sociais e das relações de poder entre classes sociais, relações étnico-raciais, relações de homens e mulheres, relações de gênero’ (CASTRO; RONCATO, 2016).

Ainda que as três personagens se utilizem do Sistema Público de Saúde (SUS), é possível adotar este aspecto das narrativas para pensar sobre o acesso de cada uma das

personagens ao sistema de tratamento de saúde mental, que se configura de maneiras diferentes e são reflexo da posição social em que cada uma delas se encontra. Leonor, dentre as três personagens é a que possui melhor condição financeira e de acesso a bens materiais e simbólicos. A personagem possui apartamento próprio em Salvador, onde mora sozinha, e aparenta possuir formação educacional superior em relação à Elizângela e Estamira. Nesse sentido, Leonor parece se distanciar das outras personagens, passando por aspectos da sua vivência com a ocupação de uma posição de liderança na atuação da ONG Criamundo, bem como pelo fato de ela nunca ser retratada dentro do hospital junto aos pacientes que estão ali internados - ela sempre está do lado de fora das grades que separam os internos do mundo externo.

Já Elizângela nos é apresentada no início do filme pedindo por trabalho e por dignidade. A sua presença no Hospital Juliano Moreira é condicionada por questões financeiras e de acessibilidade. A personagem aponta essa dificuldade ao contar que por vezes não possui o dinheiro para pagar as passagens de ônibus que a levam até o local e relata momentos em que realizou o trajeto a pé e que dependia de colegas que pudessem pagar sua passagem de volta pra casa. Elizângela mora com os pais e a filha em uma região periférica de Salvador.

Estamira, por sua vez, se encontra em uma situação de vida ainda mais complexa e excludente em comparação às personagens de *A Loucura Entre Nós* (2015). Estamira vive nos arredores do aterro Jardim Gramacho, no Rio de Janeiro, local onde trabalha e tira seu sustento. Estamira já morou no lixão, mas saiu de lá pela insistência dos filhos que se preocupavam com a insalubridade e periculosidade do local. Na cena em que Estamira vai até a unidade de saúde para atendimento com a sua médica psiquiátrica, é possível notar o deslocamento realizado e as diversas distâncias física e simbólicas que a separam deste espaço.

Outra aspecto presente nos dois documentários que estabelecem relações com feminino diz respeito ao papel exercido pela maternidade. Elizângela e Estamira são mães e seus filhos aparecem próximos a elas em muitos momentos durante as narrativas. Em nenhuma situação, no entanto, a figura paterna aparece como elemento central no cotidiano das personagens. Em *Estamira* (2004) especificamente, a imagem do pai e marido é associada diretamente ao abuso e ao abandono. A presença da mãe de Elizângela em *A Loucura entre Nós* (2015) também é marcada e nos permite o aprofundamento da reflexão proposta por Fernão Pessoa Ramos (2008) sobre o papel da família matriarcal que surge como referência em muitos trabalhos pertencentes ao gênero documental.

> "Exemplo são as sequências que realçam a importância das mães nas favelas, configurando nitidamente o matriarcado que domina o espaço da família popular brasileira. [...] Neles, a figura da mãe é recorrente e onipresente. É ela que cria, solitária, os filhos. O pai é referido como morto, ausente, bêbado ou espancador, muito longe da figura idealizada da sociedade patriarcal. A uniformidade dessa estrutura familiar chega a impressionar pela constância." (RAMOS, 2008, p. 237-238)

Em diversos aspectos os dois longas perpassam elementos que constituem as realidades destas mulheres e nos fazem refletir sobre as possibilidades de libertação de indivíduos que são, de diferentes formas, oprimidos por um sistema patriarcal. Estamira, mais do que as outras personagens, tem presente na sua história de vida um acúmulo de agressões físicas e psicológicas - estupros recorrentes, histórico de prostituição e envolvimento em relacionamentos abusivos - que a colocam à margem de um sistema que por si só já é estruturalmente opressor e violento com as mulheres.

Nesse sentido, o documentário se coloca como uma ferramenta e espaço de discussão que nos permitem, senão escapar do adoecimento mental, ao menos colocá-lo em perspectiva dando voz àquelas que são acometidas não apenas pela exclusão por conta de barreiras construídas a partir da divisão entre a normalidade e a loucura, mas também por conta das diferentes formas de submissão às quais as mulheres são expostas durante suas vidas e que também constroem as suas subjetividades enquanto mulheres em estado de sofrimento mental.

Considerações Finais

Buscou-se então, por meio da análise de aspectos das narrativas, compreender de que maneira os dois documentários escolhidos para o estudo nos permitem realizar uma aproximação entre as questões que perpassam o feminino e o adoecimento mental, procurando afastar dessas leituras visões estigmatizadas em relação as categorias colocadas em perspectiva pelo artigo. É possível afirmar que a partir do mesmos filtros de análise outras asserções podem ser estabelecidas sobre os documentários apresentados neste artigo - a questão da presença de elementos femininos das produções artísticas de Leonor, por exemplo, é um aspecto presente em *A Loucura Entre Nós* (2015) que não foi explorado neste artigo; as cenas finais das duas obras nas quais tanto Leonor, quanto Estamira aparecem próximas ao mar também suscitam reflexões sobre as possíveis articulações de significados presentes nestas associações.

No entanto, considera-se como contribuição deste trabalho o início de um tensionamento entre as questões referentes à saúde mental e gênero que podem vir a ser ampliadas em outros momentos de pesquisa e investigação nas áreas da comunicação e do cinema. Destaca-se aqui a importância e a relevâncias destas produções ao dar voz à mulheres, especialmente àquelas pertencentes a grupos marginalizados, ampliando a presença feminina em diferentes espaços de representação e as retirando, ainda que momentaneamente, das suas posições de subalternidade.

Referências Fílmicas

A LOUCURA ENTRE NÓS. Direção: Fernanda Fontes Vareille. Produção: Fernanda Fontes Vareille e Amanda Gracioli. Salvador: Águas de Março Filmes. Brasil, 2016. Colorido, 78 min.

EM NOME DA RAZÃO. Direção: Helvécio Ratton. Produção: Tarcísio Vidigal; Grupo Novo de Cinema; Associação Mineira de Saúde Mental. Barbacena. Brasil, 1979. P&B, 24 min.

ESTAMIRA. Direção: Marcos Prado. Produção: Marcos Prado e José Padilha. Rio de Janeiro: RioFilme⁄Zazen Produções. Brasil, 2004. Colorido, 115 min.

Referências

ÁGUAS DE MARÇO FILMES. **A Loucura e o Feminino**. Disponível em: <https://aloucuraentrenos.wordpress.com/a-loucura-e-o-feminino/>. Acesso em: 18/10/2018.

AGUIRRE, Tomazio. **Estamira e a loucura**. Ou o que é a loucura? Blog Overmundo, 2006. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/estamira-e-a-loucura-ou-o-que-e-a-loucura>. Acesso em: 19/10/2018.

ARBEX, Daniela. **Holocausto Brasileiro.** São Paulo: Geração Editorial, 2013.

AUMONT, Jacques. et. al. **A Estética do Filme**. Campinas: Papirus, 2002.

AZEREDO, Mônica Horta. **Vidas desperdiçadas?** Uma análise de *Estamira*, de Marcos Prado, e *No quarto de Vanda*, de Pedro Costa. Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea. no.41 Brasília Jan./June 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182013000100009>. Acesso em: 19/10/2018.

CASTRO, Bárbara Geraldo de; RONCATO, Mariana Shinohara. **Entrevista com Helena Hirata**. Ideias: Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, v. 7, n. 1. Campinas: 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/ideias/article/view/8649521/16076>. Acesso em 22/10/2018.

FREIRE FILHO, João. **Mídia, Estereótipo, e Representação das Minorias**. Revista Eco-Pós, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 45-71, ago./dez, 2004. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/download/1120/1061>. Acesso em: 19/10/2018.

GADELHA, Maria Julieta; PAIVA, Cláudio Cardoso de. **A Representação da Doença Mental no Cinema:** Um Estudo de Mídia, Comunicação e Saúde Mental. O Caso Do Bicho de Sete Cabeças. Monografia; (Aperfeiçoamento/Especialização em I Curso de Especialização em Saúde Mental) - Universidade Federal da Paraíba, 2006. Disponível em: <www.bocc.ubi.pt/pag/gadelha-julieta-paiva-claudio-representacao-doenca-mental.pdf>. Acesso em: 12/06/2018.

GOULART, Maria Stella B. **Em Nome da Razão**: Quando a arte faz história. Revista brasileira crescimento e desenvolvimento humano, vol.20 no.1 São Paulo abr. 2010. Disponível em: <pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-12822010000100006>. Acesso em: 12/06/2018.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio: Apicuri, 2016.

HIRATA, Helena. **Gênero, Classe e Raça:** interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais. Tempo social: revista de sociologia da USP, v. 26, n. 1. São Paulo: 2014, pp. 61–73. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/84979>. Acesso em 15/09/2018.

HORNSTEIN, Caio. **A Loucura Entre Nós** – Documentário de Fernanda Fontes Vareille. BlogDoc, 2016. Disponível em: <http://entretenimento.r7.com/blogs/blogdoc/a-loucura-entre-nos-documentario-de-fernanda-fontes-vareille/2016/08/03/>. Acesso em: 19/10/2018.

MAOSKI, Ana Carolina. **O Espetáculo da Loucura:** Uma Análise Sobre o Imaginário dos Transtornos Mentais na Telenovela Brasileira. Curitiba, julho 2016. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/43416?show=full.>. Acesso em: 17/06/2018.

MULVEY, Laura. Prazer Visual e o Cinema Narrativo. In: XAVIER, I. (org.). **A experiência do Cinema.** Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

NICHOLS, Bill. I**ntrodução ao Documentário.** Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2005.

PEREIRA, Melissa de Oliveira; PASSOS, Rachel Gouveia (Org.). L**uta Antimanicomial e Feminismos:** discussões de gênero, raça e classe para a reforma psiquiátrica brasileira. Rio de Janeiro: Autografia, 2017.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes -** conceitos e metodologia(s). In: Anais... VI CONGRESSO SOPCOM, Lisboa, 2009. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafriaanalise.pdf>. Acesso em: 15/09/2018.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora SENAC, 2008.

SANTOS, Cléber Eduardo Miranda dos. **Estamira, de Marcos Prado (Brasil, 2004)**. Revista Cinética - Arquivo de Críticas (2006-2012). Disponível em: <-http://www.revistacinetica.com.br/estamira.htm>. Acesso em: 12/06/2018.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do Trabalho Científico**. Cortez editora, 2007.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** 1. ed. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e Diferença:** uma introdução teórica. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

MASCULINIDADES EM RECONSTRUÇÃO NA LINGUAGEM CINEMATOGRÁFICA

FERREIRA, Ricardo Di Carlo[1]

RESUMO: É crescente a desconstrução de representações acerca da masculinidade hegemônica em filmes que colocam em protagonismo atores que fogem do arquétipo viril, em termos de corporeidade física e gestual. O avanço na concepção de representação cinematográfica se tangencia pelo discurso narrativo audiovisual da obra e pela técnica atuacional do ator que a interpreta via personagem. Essa fissura se abriu mediante as eminentes discussões contemporâneas de gênero, em especial as discussões sobre a crise de identidade masculina, que abriram espaço para a representação de identidades e corpos múltiplos, reverberando-se na cena fílmica ante o factual hidridismo de gênero, que evidencia masculinidades em reconstrução como é o caso do filme *68 Kill* de Trent Haaga (2017), que explora a expressão identitária do herói que personifica uma masculinidade e uma corporeidade fora do padrão viril tradicional hollywoodyano, bem como o esboroamento da hierarquia de gênero no universo ficcional da trama.

PALAVAS-CHAVE: Masculinidades em reconstrução; Representação; Expressão identitária.

1. PANORAMA HISTÓRICO DA RELAÇÃO "ATOR E CINEMA"

São diversas as formas que o cinema vem encontrando para metamorfosear a sua própria linguagem. Do seu nascimento em que se propunha o "registro de cenas simples do cotidiano das primeiras películas cinematográficas, têm como personagens pessoas e coisas filmadas em seu estado natural" (CORRÊA, 2001, p. 21). Rapidamente a narrativa ficcional passa a ser parte integrante da representação cinematográfica, e junto disso o ideário das sociedades em que essas produções artísticas eram compostas. Foi consequente, neste sentido, que o emergente cinema de ficção que se fazia tivesse em sua origem uma relação íntima com o teatro e a sua encenação, dito de outro modo as técnicas empreendidas na consolidação das obras fílmicas da época, eram em grande parte teatrais e, desde o seu nascimento a responsabilidade do ator não era pequena. É bem verdade que no surgimento do cinema, o ator vivia um período em que se encontrava subordinado num esquema rígido de autoridade ao autor e ao diretor no organograma teatral – lugar de origem do ator. Isto de certa forma é transposto para o cinema. É notável que ainda nos dias de hoje, pouco se fala nos estudos cinematográficos a respeito dos princípios atoriais na linguagem fílmica. A discussão sobre a técnica atuacional fica retida nos espaços de formação do ator, que em geral, aventam quase que exclusivamente a uma profissionalização eminentemente teatral. De todo modo, é

[1] Especialista em Metodologia do Ensino de Artes – UNINTER e graduando em Licenciatura em Teatro na Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR/FAP. E-mail: ricodicarlo@gmail.com

importante que se considere o fato de que o cinema tinha uma relação intrínseca à linguagem teatral, em seus primórdios, logo é vivaz que se considere a latente e estreita relação entre a linguagem cinematográfica e a linguagem atorial (aquela que é própria do ator, a atuação), que se efetiva em permanência.

Não obstante, a partir das inovações tecnológicas foi crescente a consolidação de uma gama de técnicas próprias da linguagem cinematográfica, o que fez perder-se ao longo do tempo a ideia de teatro gravado, no que concerne à estética especificamente do cinema. Esta ruptura histórica na seara da arte significou o abandono da teatralidade na encenação cinematográfica, e trouxe uma nova demanda à técnica atuacional. Falamos, portanto do modo realista de interpretação? Sim e, não.

A estética realista de interpretação verificada no teatro, amplamente promulgada pelo mestre russo Konstantin Stanislavski, por mais pautada que fosse para a efetivação de um trabalho de atuação realista, ainda assim era diretamente orientada para o palco. Plateias enormes, que exigiam do ator, o pressuposto da equivalência[2], que viesse a materializar numa esfera plástica atuacional o realismo em cena, porém ainda sob as demandas que um palco impõe. Falando de outra maneira, o trabalho de interpretação realista do ator deveria aplicar com exatidão uma atuação equivalente ao real, mas no plano teatral, plástico, não natural, ainda que semelhante ao real no plano da esfera artística/poética/estética/ficcional. Um exemplo muito claro é o de que as conversas íntimas entre duas pessoas não são ditas no plano da realidade em um tom de voz para que toda uma plateia possa ouvir. Contudo esta prática de cena faz parte da convenção do espetáculo teatral, mas que não se aplica a verossimilhança verificada no cinema, em que tudo será dito muito baixo e é sempre válido lembrar capturado por câmeras e microfones.

Há constatadamente na linguagem fílmica uma preocupação com a atuação realista por conta do princípio da ilusão cinematográfica, que é aderida ou não, mediante a estética escolhida por seus realizadores. No entanto, quando se opta pela estética do real é possível dizer que o ator atuará tal como se processa na realidade. De novo, sim e não. Um artista da cena nunca realizará algo completamente verificável no real, por mais que pareça ser. Há uma série de implicações técnicas que vão ordenar uma plasticidade da atuação e da encenação, sejam elas da ordem atorial ou da cinematográfica. Contudo, conclui-se que a interpretação realista teatral não é a mesma que a cinematográfica, e isso exige do ator, a partir deste momento histórico, uma total reconfiguração do seu próprio trabalho com vistas a adaptar a

---

[2] Consiste na técnica que o ator empreende em seu trabalho de atuação para criar em cena um equivalente poético da realidade (STANISLAVSKI, 1997).

sua própria técnica pessoal de atuação, que até então servia principalmente ao teatro, para empreender esforços que correspondam às expectativas dos realizadores da cena fílmica.

Essas expectativas ou exigências se transformam muito rapidamente, e as demandas postas aos atores foram se transformando ao longo da história como pontua Carrière (1995), no sentido de que, por exemplo:

> o *close* de um olhar humano. No começo, quando um ator olhava para outro ator que estava fora do quadro, olhava nitidamente para longe da câmera. Fixava os olhos a cerca de um metro à direita ou à esquerda, de acordo com o que lhe determinavam, geralmente na direção de uma placa levantada por um assistente ou de algum impassível dublê. Pouco a pouco, mais ou menos por toda parte, esse olhar foi se deslocando mais para perto da câmera. O ângulo ficou mais fechado. Nos anos 60, o ator olhava para um rosto encostado à câmera. Nos anos 70, ele olhava para a própria borda do aparelho. Hoje em dia, olha para um pedaço de fita presa ao lado da lente. No futuro, talvez olhe direto para dentro da câmera (CARRIÈRE, 1995, p. 31).

Essa elucubração de Carrière a respeito do futuro do ator no *set* de filmagem, por certo já é um fato e demonstra o quanto o trabalho do ator é guiado pelas demandas de seus realizadores.

Nesta conjuntura histórica, é preciso, também considerar que é em meio à estrutura patriarcal que o cinema foi se solidificando nos modos de representação ficcional ao longo dos anos, sendo ainda verificada nos dias de hoje. O espaço cinematográfico, entendido como construção de um lugar social foi erigido sob a égide da homogeneização e polarização entre o masculino e o feminino; esse era o contexto histórico da sociedade na época, e isso foi transposto à linguagem cinematográfica. Nesta medida, o interesse em se representar na cena fílmica pelo viés da verossimilhança, entre o real e o ficcional, adquiriu historicamente na esfera plástica/artística o engessamento da representação de uma padrão de masculinidade e feminilidade. É nesta esteira que, notavelmente, o cinema *mainstream* difundiu uma masculinidade hegemônica, em que personagens masculinos são representados por atores fortes, musculosos, de personalidade viril e violenta.

Este tipo de masculinidade corresponde à representação "da forma de masculinidade dominante que, num determinado período da história e em determinada cultura, se destaca em relação a outras" (JANUÁRIO, 2016, p. 121). No plano atorial em relação à representação cinematográfica essa realidade era precisamente operacional dado que é importante ressaltar que a atividade cinematográfica era "dirigida no sentido preciso desejado pelo realizador" (MARTIN, 2005, p. 27). Assim sendo, cabia ao ator concretizar o ideário cênico proposto pelos realizadores do universo *mainstream* hollywoodyano, que por sua vez são cobrados pela

mesma lógica. De todo modo é por esta medida que o ator passa a ser valorizado ou não como sendo um bom intérprete. Se o quesito era, portanto o de se representar identidades hegemônicas, o ator/atriz buscava materializar isso em sua atuação. Os fatores de empregabilidade e reconhecimento dos intérpretes cênicos coadunavam para a manutenção deste modelo.

Na contemporaneidade, no entanto, já se sabe que não falamos de uma única masculinidade, mas de masculinidades, dado que:

> Ao romper com a ideia do determinismo do sexo biológico em relação ao gênero, Simone de Beauvoir (1980) incorporou a construção social e cultural ao processo de "ser mulher". O mesmo processo ocorre ao "fazer-se homem", que deve ser desnaturalizado e que suscita reflexões intelectuais (Badinter, 1997). Esse processo é individual e social ao mesmo tempo, ao realizar-se diariamente na espacialidade da construção do gênero como elemento identitário fundamental nas relações humanas. O gênero, como alertou Judith Butler (1986), é uma representação e não algo adquirido. O gênero é experienciado de forma quotidiana e as suas práticas permitem a sua existência e transformação. Desta forma, é impossível falar numa única forma de "fazer-se homem"; o que existe na realidade são formas múltiplas. Esse modelo multifacetado de vivências de homens apresenta-se continuamente complexo, contraditório e em mutação, forjando-se em diferentes tempos e espaços (JANUÁRIO, 2016, p. 118).

Compreende-se hoje que não existe um modelo único de

> masculinidade permanente que se aplique a qualquer grupo social ou a qualquer período da história. Importa também destacar que não obstante numa mesma sociedade, as masculinidades são múltiplas, definidas por critérios como a idade, classe social, orientação sexual ou etnia (Nixon, 1996) sendo passíveis de mudar ao longo da vida de uma pessoa. As características que definem a masculinidade, seja na vida privada ou na vida pública, podem variar bastante de uma cultura para outra (JANUÁRIO, 2016, p. 111).

Assim, essa noção do tempo presente que contempla a realidade factual de masculinidades múltiplas, notadamente difundida a partir do surgimento dos estudos de gênero abriu espaço para o entendimento daquilo que constitui fazer-se homem na sociedade, refletindo-se na dita crise da identidade masculina, observada nas últimas duas ou três décadas em que ocorreu uma "feminização do mundo" (JANUÁRIO, 2016, p. 133). Tal impacto gerou uma fissura nos modos de representação cinematográficas, que reconhecidamente começam a desconstruir representações acerca da masculinidade hegemônica a partir de filmes que colocam em protagonismo atores que fogem do arquétipo viril em termos de: 1. corporeidade física – a imagem, a aparência física do ator; e, 2. gestual, no modo como o personagem se movimenta, gesticula, e comunica a sua identidade via

expressão corporal e também vocal, visto que atualmente se fala do binômio corpo-voz, em que não se dissocia corpo da voz.

Novamente, destaca-se que este avanço na concepção de representação cinematográfica se tangencia pelo discurso narrativo audiovisual da obra – de seus realizadores, que abrem espaço para produzir filmes que discutem as representações de gênero, que por vezes promovem o esboroamento da hierarquia hegemônica de gênero no universo ficcional da obra fílmica por meio da representação de masculinidades em reconstrução. Aliado a isso, é indissociável a participação do ator que interpreta esses personagens masculinos que fogem do aspecto viril tradicionalmente representado no cinema hollywoodyano. Dessa maneira, é possível observar a insurgência de representações de masculinidades, em detrimento da fixação representativa que impetra o senso comum da existência de uma única masculinidade. Se no plano social isso corresponde a um avanço no que concerne a abrir espaço para novos corpos, identidades e sexualidades serem representadas, no plano artístico ficcional da obra audiovisual, isso é reconhecidamente um exponencial vetor temático; o que significa também dizer, que impõe uma nova perspectiva para a seara da representação atorial, visto que a complexidade da composição/representação de personagens com personalidades multíplices aumenta na medida em que se abre espaço para não se representar uma única masculinidade que admite apenas uma única corporeidade. Há que se considerar que o hibridismo de gênero se impõe nessa reconstrução de masculinidades em representação na linguagem cinematográfica. Isto não elimina o ator que corresponde à representação hegemônica de gênero, mas abre espaço para atores que fogem do padrão viril, seja pela ordem da imagem/aparência física, ou da sua própria corporeidade, entendida como o modo que o ator expressa a sua identidade via linguagem corpórea-vocal. Envolve, portanto a abertura de espaço para o ator que foge do padrão masculino hegemônico, bem como para o espectador, que pode sentir-se representado ao identificar-se no/com o filme, e assim, talvez mais participante da obra cinematográfica, isto porque conforme aponta Aumont *et al.* (2009) a respeito da identificação na obra fílmica; "ela é uma operação estrutural pura: sou aquele que tem o mesmo lugar que eu" (AUMONT *et al.*, 2009, p. 269).

2. O ENTRE-LUGAR DE REPRESENTAÇÃO DE MASCULINIDADES

Representar masculinidades em reconstrução constitui uma fissura histórica reconhecidamente aberta mediante aos esforços empreendidos pelos estudos de gênero e a luta feminista, que abriram uma série de espaços de resistência, em oposição à dominação

masculina. Essa fissura assemelha-se com a noção de entre-lugar, uma vez que, de acordo com Ribeiro (2015), este conceito

> está relacionado à visão e ao modo como grupos subalternos se posicionam frente ao poder e como realizam estratégias de empoderamento. Tais posicionamentos geram entre-lugares onde aparecem com maior nitidez questões de âmbito comunitário, social e político (RIBEIRO, 2015, p. 165).

A masculinidade representada de um modo não hegemônico, em reconstrução na linguagem cinematográfica pondera singularidades, subjetividades, de sujeitos múltiplos, e, portanto, contesta o espaço da cena fílmica, de modo que possibilita a reflexão sobre o *status quo*, abrindo espaço para discussão e reflexão sobre diversos sujeitos, múltiplas masculinidades.

Esse avanço a respeito da representação de masculinidades em reconstrução na linguagem cinematográfica no universo *maistream* advém desta evidência dos estudos de gênero e as transformações sociais relacionadas a essa temática. Pois, como nos esclarece Lima (2010, p. 24):

> as fórmulas de Hollywood buscam a constante participação afetiva do espectador, apresentando arquétipos e tramas que operam junto a mecanismos psíquicos de projeção-identificação. Para conseguir sucesso financeiro, não procuram inovar além do necessário para manter a originalidade da obra. É de interesse do cinema hollywoodiano que o maior número de espectadores seja atingido pelos seus filmes (LIMA, 2010, p. 24).

Notadamente, a difusão de estudos de gênero possibilitou o entendimento que Scott (1985) nos apresenta a respeito de que a manutenção ou a mudança da ordem social está vinculada aos aspectos de gênero estabelecidos nas relações humanas. Contudo, isso só se faz possível mediante ao processo de se estender os estudos de gênero para os diferentes modos de fazer-se e ser homem em diferentes culturas, não tratando exclusivamente sobre o sexo feminino, historicamente oprimido. Essa formulação admite que "uma análise de gênero precisa partir das diferenças históricas que moldam o sentido da diferença entre os sexos e que constroem as possibilidades de ser masculino ou feminino" (CARVALHO *et al*., 2012, p. 53).

Esta perspectiva considera vivamente que o fator gênero não é algo meramente biológico, mas da ordem da construção social, de modo que a

> atribuição de significados masculinos e femininos está relacionada aos elementos de classe social, orientação sexual, fase de vida, especificidades étnicas, religiosas, questões políticas, de tal forma que não podemos pensar em um masculino e

> feminino e, sim numa pluralidade de “masculinidades” e “feminilidades” (CARVALHO *et al*., 2012, p. 54).

Essa brecha, essa fissura, ou dito de outro modo, esse entre-lugar é de acordo com Ribeiro (2015, p. 167) e “acima de tudo um espaço produtivo, onde ocorrem as diversas formas de hibridismos”, e é nele que se constitui precisamente o local da cultura, dado que o entre-lugar possui o lócus de “enunciação, é o terceiro espaço proveniente do encontro entre significados e significantes” (RIBEIRO, 2015, p. 167).

No caso do filme aqui analisado, *68 Kill* de Trent Haaga (2017), esse entre-lugar se tangencia pelo discurso narrativo audiovisual da obra e pela técnica atuacional do ator que a interpreta via personagem, evidenciando o hibridismo de gênero, que coloca em foco masculinidades em reconstrução explorando a expressão identitária de um protagonista que personifica uma masculinidade e uma corporeidade fora do padrão viril tradicional hollywoodyano, não normativo, bem como o esboroamento da hierarquia de gênero no universo ficcional da trama.

A análise aqui proposta afiança o avanço que o longa-metragem estadunidense *68 Kill* assina no cinema *mainstream* ao colocar em evidencia a discussão sobre temas como: masculinidades, feminilidades e o esboroamento da hierarquia de gênero na linguagem cinematográfica.

Sobre a masculinidade hegemônica, importa destacar que:

> os homens também estão subjugados a uma série de expectativas de gênero, tais como o uso da força, o papel de provedores do lar, a imposição de atividade e constante disposição sexual, a recriminação de qualquer demonstração de emoção ou afetividade. Grande parte dos homens está muito longe de corresponder a essas expectativas e sofre com a necessidade de fazê-lo. Essas imposições sociais são muito fortes porque são incorporadas pelos sujeitos por meio da socialização e passam a ser vistas como naturais (CARVALHO *et al*., 2012, p. 56).

Ainda neste sentido, os referidos autores afirmam que “pelo fato de homens e mulheres se socializarem e serem socializados pelos mesmos princípios, não há como considerar uns mais vítimas do que os outros” (CARVALHO *et al*., 2012, p. 56). Este é certamente um dos aspectos mais abordados no filme aqui analisado, e diz respeito à estratificação da dominação masculina, que coloca todos os seres sociais abaixo de sua composição estrutural.

Para Bourdieu (1999) a dominação masculina está no ideário das pessoas de forma simbólica, com significações específicas relacionadas à imposição da força e da violência, e

isso influencia ou até mesmo direciona o modo como pensamos e nos relacionamos, afetando todos os seres humanos.

No que tange a análise fílmica de *68 Kill*, pode-se dizer que o filme altera as representações hegemônicas atribuídas ao masculino e ao feminino. Assim, não é representado na obra, questões adjacentes à normatividade padrão relativas à aparência física, à corporeidade, ao comportamento, ou às circunstâncias dadas aos personagens na narrativa ficcional da trama. Contudo, ainda assim, por mais que se alterem as representações tradicionais de gênero, há a representação do ideário de uma premente dominação masculina. De acordo Bourdier (1999) a dominação masculina é tradicionalmente simbólica, e se efetiva pelo uso da violência e da força, podendo assim ser reproduzida não somente por homens. Assim sendo, é possível dizer que o filme analisado se utiliza de diversos aspectos de reconstrução de representações de masculinidades e feminilidades no plano das expressões identitárias dos personagens, mas ainda pautado naquilo que se é entendido na sociedade como o legítimo padrão de dominação masculina, que no caso da obra é atribuído a personagem Liza (interpretado por AnnaLynne McCord). Dado que todas as ações/intenções da personagem se dão pelo uso da força e da violência. Isso configura claramente uma desconstrução do padrão hegemônico de representação dos papéis sociais.

3. A MASCULINIDADE EM RECONSTRUÇÃO DO PROTAGONISTA *CHIP*

O foco da análise aqui proposta se dá principalmente pelo fator da representação de masculinidades em reconstrução na linguagem cinematográfica, que se efetiva no longa-metragem estadunidense 68 *Kill* (2017) de Trent Haaga, na medida em que coloca em protagonismo um personagem completamente fora do padrão masculino viril hegemônico no universo *mainstream* hollywoodyano. Isso se dá pela imbricação de duas vias: a primeira com base na estrutura narrativa do filme, e a segunda pautada nas questões atoriais. A primeira já foi abordada em vários momentos do texto e diz respeito ao enredo, às circunstâncias dadas ao personagem, bem como pelos personagens que circundam o protagonista, isto é, se dá pelo discurso narrativo audiovisual da obra. Ainda assim, para que se torne mais clara a narrativa de *68 Kill,* ela decorre através da jornada do personagem *Chip* (interpretado por Matthew Gray Gubler), que é um homem sensível, frágil, romântico, muito magro, de traços delicados, de aparência jovem, uma corporeidade não expansiva, e a expressão facial que anuncia uma constante apreensão. Constituindo-se, portanto em sua caracterização uma expressão identitária e visual andrógena. A androgenia, conceito

> criado por Sandra Bem (1981), surgiu no início dos anos 70 (Morawski, 1990). Referia-se ao desenvolvimento de traços femininos e masculinos numa pessoa. É pautado pelo paradigma da diferença dos sexos que reduzia o género a uma dicotomia "natural" (JANUÁRIO, 2016, p. 150).

Sendo assim, dito de outro modo, toda a expressão identitária representada pelo ator Matthew Gray Gubler se dá pela feminização – "características percebidas enquanto prerrogativa feminina" (JANUÁRIO, 2016, p. 133).

Ainda sobre a análise da identidade do protagonista Chip, em todas as ocasiões de confronto ele é diminuído, sendo que sempre é derrotado fisicamente pelas outras personagens. Chip vive um relacionamento abusivo com Liza, no qual ele é o oprimido. Liza é uma mulher de uma sexualidade viril e violenta, agride o parceiro durante as suas relações sexuais, despreza as opiniões dele, ridiculariza a sua posição socioeconômica bem como os seus sentimentos.

Logo no início do filme Liza convence Chip a assaltar um de seus clientes que tinha em casa 68 mil dólares. Apesar de contrariado, Chip é muito submisso a namorada e aceita o trato. Na ocasião do assalto tudo dá errado, pois Liza acaba por assassinar o cliente e a esposa dele. Ao presenciar os assassinatos Chip fica desesperado, mas Liza age como se os crimes não fossem nada demais, incluindo o fato de terem feito refém a empregada do casal assassinado, proprietários da residência invadida. A situação vai adquirindo camadas e camadas de agravamento. Ao longo da trama Chip descobre que a namorada é parceira em diversos crimes do irmão dela. A descoberta ocorre em meio ao interesse de Liza em vender a moça sequestrada para que o seu irmão a mutile. Como é possível notar, Haaga promove uma hiperdilatação de uma relação amorosa abusiva no universo ficcional da trama.

É somente a partir desta descoberta, que se rompe a ilusão romântica de Chip em relação à Liza. Com medo, ele decide fugir da namorada e nessa jornada, acaba por se envolver amorosamente com a moça sequestrada que se encontra no porta-malas do carro usado na fuga do assalto – Violet (Alisha Boe).

Violet representa na trama o ponto de equilíbrio para a construção da identidade de Chip e, consequemente da sua masculinidade e do modo do personagem fazer-se homem. Isto ocorre a partir da socialização (para usarmos termos advindos dos estudos de gênero) ocorrida entre os personagens. Assim sendo, é possível observar que o filme busca mostrar que a identidade de Chip está sendo construída, e ele está descobrindo como fazer-se homem, ele não quer dominar, mas também não quer ser dominado, no transcorrer do filme ele é alguém

reprimido lutando para ser livre, mas sem tornar-se alguém repressor. Viso que é importante ressaltar que Chip não deseja dominar as mulheres e não possui nenhum conflito interno em ser como é, mas sofre por ser dominado. O personagem não sofre violência apenas de Liza, mas chega a ser enganado e abusado sexualmente por outras mulheres ao longo do filme. Essa inversão dos papéis tradicionais, representa uma grande crítica à dominação masculina, que é efetivamente um elemento de opressão aos seres humanos.

A frustração do personagem advém da sua ingenuidade; o seu sofrimento na trama acontece sucessivamente, mediante as situações de perigo que o personagem enfrenta, e, contudo, não as identifica. Essa mesma ingenuidade promove a maior frustração do personagem que é da ordem da romantização das relações amorosas. Assim, a evolução do personagem ao longo filme não é rumo a uma brutalização ou masculinização, mas, sim, rumo à construção da sua expressão identitária despreocupada com padrões viris de comportamento, constituindo desse modo a reconstrução de masculinidades na linguagem cinematográfica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em face dos rumos que a linguagem cinematográfica vem tomando, em que se abriu uma fissura, e conseqüentemente a criação de um entre-lugar de resistência que possibilita o questionamento dos papeis sociais dos seres humanos, culminando na representação de masculinidades em reconstrução, inclusive na produção do cinema *mainstream*. Torna-se possível afiançar que é crescente o avanço e o surgimento de uma representação cinematográfica amparada no entendimento de relações de gênero não estereotipadas. Este espaço para a representação de personalidades múltiplas, relações de gênero plurais amplia a reflexão crítica sobre os mecanismos de manutenção do padrão normativo de gênero, bem como aumenta a perspectiva de que ele pode ser reconstruído.

Essa sapiência amplamente discutida na seara dos estudos de gênero ao longo das últimas décadas, já se faz presente em outras camadas da produção cinematográfica, e o fato dela ter alcançado a produção do cinema hollywoodyano permite considerar que a crise da masculinidade é premente, posto que tem propiciado espaço para reflexão e desconstrução, ainda que paulatinamente, com vistas ao combate a desigualdade de gênero. Ainda que haja nos marcos do presente um constante movimento reacionário com vistas a inscrever o conservadorismo nos modos de existência das pessoas, o que implica salutar que se discorra continuamente sobre gênero como algo plural.

Se por um lado constatamos a insurgência na cena fílmica da representação de masculinidades não hegemônicas, e até mesmo o esboroamento da hierarquia de gênero no universo ficcional da trama, como é o caso do filme aqui analisado, 68 *Kill* (2017) de Trent Haaga, em que é notadamente verificada a presença da representação de corpos que fogem do padrão viril hegemônico no universo *mainstream*. Há que se considerar também o *status* do ator no cinema, uma vez que ele é o responsável pela vivificação em forma de personagem destas personalidades e corpos múltiplos, verificados no plano da realidade e na esfera ficcional (via ator), que passam a ser representados no cinema. Ainda assim, como assevera Costa (2003):

> Entre os aspectos menos conhecidos e analisados do cinema devemos, paradoxalmente, recordar o fenômeno do ator cinematográfico, o papel da recitação no processo de produção de um filme, o problema das relações entre a técnica do ator e todas as outras técnicas que sustentam a linguagem cinematográfica. Dizemos paradoxalmente porque o ator cinematográfico foi, desde o final dos anos 10, o elemento com o qual mais fácil e diretamente se identificou com o cinema. Ainda hoje, embora tenham passado muitas décadas desde o fim da idade de ouro de Hollywood e que a política de autores tenha conquistado novos adeptos e se tenham imposto novos estrelismos (dos autores, dos diretores de fotografia ou, como afirmam alguns dos próprios efeitos especiais), o ator permanece um elemento fundamental (COSTA, 2003, p. 235).

Assim sendo, reconstruir masculinidades na linguagem cinematográfica impõe considerar a técnica atuacional, dado o aspecto fundamental do ator. Como consequência, é inegável que a concretização da cena fílmica com vistas a gerar a representação de masculinidades não hegemônicas, não estereotipadas, não normativas, vai exigir do ator um apuro ainda maior na composição e atuação destes personagens.

Representar masculinidades que se encontram em reconstrução, significa compreender que a formação técnica atuacional de atores cinematográficos empreendida até pouco tempo era destinada à construção de personagens com uma masculinidade hegemônica. Essa nova ruptura de representação coloca em evidência novos corpos e novas expressões identitárias. Contemporaneamente se sabe que os atores são medidos em sua competência pela sua versatilidade em interpretar diferentes papéis. É certo que diferentes personalidades foram interpretadas por atores masculinos ao longo dos anos da história do cinema, mas ainda sim, sob a égide de um ideário de uma única masculinidade.

Assim, existe outra dimensão trazida na cena fílmica a partir da complexidade que essa nova demanda das produções cinematográficas trouxe aos atores, em se representar masculinidades. Essa concepção desnaturaliza a concepção padrão de composição de

personagens masculinos. Dito de outro modo, os realizadores da linguagem cinematográfica podem concatenar o esboroamento da representação da masculinidade hegemônica na narrativa ficcional, a partir dos domínios próprios da linguagem e técnica do cinema, porém a técnica atuacional precisa estar emparelhada de modo efetivo com a obra fílmica para que haja de fato a personificação representativa de diferentes modos de fazer-se homem, expondo, portanto masculinidades em reconstrução na linguagem cinematográfica.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 2009.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CARVALHO, Ana Paula Comin; SALAINI, Cristian Jobi; ALLEBRANDT, Débora; MEINERZ, Nádia Elisa; WEISHEIMER, Nilson. **Desigualdades de gênero, raça e etnia**. Curitiba: Intersaberes, 2012.

CORRÊA, Ana Paula Barbosa. **Vôo cego do ator no cinema brasileiro: experiências e inexperiências especializadas**. São Paulo: Annablumme / Belo Horizonte: Fumec, 2001.

COSTA, Antônio. **Compreender o cinema**. São Paulo: Globo, 2003.

JANUÁRIO, Soraya Barreto. **Masculinidades em reconstrução: Gênero, corpo e sexualidade**. Covilhã: LabCom.IFP, 2016.

LIMA, Cecília. A comédia romântica em Hollywood: o gosto da "água com açúcar". **Revista Fronteiras – estudos midiáticos** 12(1): 23-30, janeiro/abril, 2010.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

RIBEIRO, Claudio de Oliveira. A contribuição das noções de entre-lugar e de fronteira. **Rever**. São Paulo: Ano 15. Nº 02 · Jul/Dez 2015.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & realidade**. Porto Alegre: v.5, n.2, 1985.

STANISLAVSKI, Constantin. **Manual do ator**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1997.

MULHERES DE TARANTINO: QUEBRA DE PARADIGMAS OU REFORÇO DE ESTEREOTIPIAS?

Milla, Debora Cristina Alves da Cunha[1]

RESUMO: Este artigo tem por objetivo uma investigação crítica acerca da representação feminina com base em duas personagens distintas de filmes de Quentin Tarantino. São elas, Mia Wallace, de Pulp Fiction e Beatrix Kiddo, de Kill Bill, ambas protagonizadas pela mesma atriz, Uma Thurman. A partir da caracterização atribuída a estas duas personagens, cabe por meio dos estudos feministas, refletir sobre a representação de gênero interposta. O questionamento quanto a composição identitária das protagonistas, vale-se da condição de visão apresentada por um diretor, sendo ele do gênero masculino e reconhecido por suas produções com temáticas violentas e/ou de vingança, o qual universo também é relacionado a um preferencial tido como masculino. As figuras femininas representadas escapam do "padronizado "por papéis femininos e têm-se mulheres de personalidade forte, as quais normalmente, desprendem-se de atributos de feminilidade comuns a protagonistas do cinema, no entanto particularidades relacionadas a sexualização das personagens são reforçadas. E a pergunta que se faz é, Tarantino constrói ou desconstrói estigmas?

PALAVAS-CHAVE: cinema; feminismo; Tarantino; representação; gênero

INTRODUÇÃO

Um dos nomes mais expressivos do cinema americano, Quentin Tarantino, é conhecido por seus filmes com temática na violência. O termo *exploitation*, o qual atribuem ao formato de suas produções, vem explicitar o gênero que aborda práticas discursivas amparadas em cenas que envolvem morte, sangue, horror, selvageria, anormalidade, vingança (SANTOS, 2015).

Quentin nasceu em 27 de março de 1963 em Knoxville, Tennessee. Aos 22 começou a trabalhar em uma locadora de vídeo, local onde despertou seu interesse por filmes e no qual teve oportunidade de conhecer Roger Avary, um colega que, tempos depois, colaborou com o aclamado filme Pulp Fiction. Ele estudou atuação em Beverly Hills e escrevia roteiros dos quais vendia, tendo saído do anonimato com a venda do "script" do filme True Romance. Em 1992, conheceu Lawrence Bender e escreveu Cães de Aluguel. Este foi o primeiro trabalho que atuou não somente como roteirista mas também como diretor. Com o sucesso, Tarantino é convidado para Hollywood, mas acaba indo para Amsterdam se dedicar a escrever o filme Pulp Fiction. Esta obra revoluciona a indústria de filmes independentes mostrando que podem ser rentáveis. Tarantino torna-se o mais famoso diretor de filmes na década de 90 e ganha em 95, o Oscar de

[1] Mestranda na linha de Comunicação e Política no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPR (2018). Especialista em Marketing Empresarial pela UFPR (2012). Graduada em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda pela UTP (2003), UFPR, deboramilla@gmail.com.

melhor roteiro original junto a Roger Avary por Pulp Fiction, além de outros prêmios. Assim, seu nome fica conhecido mundialmente e atinge a popularidade e o estrelato (Nunes, M.; Junior, A., 2012).

Tarantino, além de atuar como diretor de cinema e roteirista, também exerce a função de produtor e ator. Entre seus filmes mais importantes, dois apresentam características semelhantes, bem como distintas, são eles: Pulp Fiction – Tempos de Violência e Kill Bill. Ambos roteirizados e dirigidos por Quentin, eles apresentam em comum, personagens estreladas por Uma Thurman, atriz protagonista em Kill Bill e coadjuvante em Pulp Fiction.

Entre colunistas, jornalistas e até mesmo o público há apontamentos nos quais as figuras femininas apresentadas nos filmes de Tarantino, escapam do "padronizado" por papéis femininos, por representarem mulheres de personalidade forte que, normalmente, desprendem-se de atributos de feminilidade comuns às personagens do cinema.

Em coluna da revista Obvious, o título referencia as mulheres de Tarantino como "vibrantes, fortes e estão armadas" [2]. Segundo entrevista concedida a Folha de São Paulo, a atriz Juliana Sanchez, que interpretou uma personagem numa peça de inspiração nas mulheres de Quentin, relata que "as mulheres nos filmes de Tarantino não são vítimas da situação. São mulheres de ação, agentes de seus destinos. São guerreiras, assassinas, mães, prostitutas, que não choram o leite derramado. Seguem em frente, enfrentam" [3]. Essas percepções acerca da representação feminina exposta nos filmes expressam seu caráter diferenciado de abordagem na construção das personagens criadas pelo roteirista.

Neste entendimento, o artigo aqui se propõe a uma investigação crítica acerca da representação feminina com base nessas duas personagens de Tarantino, Mia Wallace, de Pulp Fiction e Beatrix Kiddo, de Kill Bill, ambas protagonizadas por Uma Thurman. Para tanto, há de se discorrer a respeito das personagens nos filmes em questão, a representação do feminino e sobre feminismo e cinema.

[2] Disponível em : < http://obviousmag.org/archives/2012/07/todas_as_mulheres_de_tarantino.html> Último acesso em 25 de setembro de 2018.
[3] Disponível em : < https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/05/1282845-personagens-femininas-de-filmes-de-tarantino-inspiram-peca-em-sao-paulo.shtml> Último acesso em 25 de setembro de 2018.

PERSONAGENS DOS FILMES

MIA WALLACE – PULP FICTION

No filme Pulp Fiction, Mia Wallace, interpretada por Uma Thurman, não exerce o papel principal mas sua atuação é tão expressiva, que além de sua imagem estampar o cartaz do filme, a atriz foi indicada ao Oscar de melhor coadjuvante.

A personagem de Thurman em Pulp Fiction é aspirante a atriz e esposa do chefão do crime organizado, Marcellus Wallace (Ving Rhames). No entanto, sua personalidade transcende o papel " figurativo" de ser a "esposa". No filme, Marcellus envia Vicent (Bruce Willis) com o propósito de cuidá-la, mas o intuito é realizar um teste de fidelidade entre Vicent e ele. Em uma das cenas, Vicent leva Mia tomar um milk shake, eles participam de um concurso de dança e ganham. Neste cena específica, ela demonstra atitude de quem não se submete a comandos, pronunciando a Vicent que seria melhor ele dançar bem, pois desejava o troféu, queria ganhar. Mia, que é viciada em drogas, confunde a heroína de Vicent com cocaína, a usa e tem uma overdose. Vicent acaba salvando-a. Neste trecho, a análise que pode ser verificada é a do "príncipe" que salva a "donzela" em perigo, propiciando o entendimento de uma fragilidade quanto ao "ser feminino", mesmo que tenha elementos que transpassam (como o uso de droga) a atribuição de ser somente pautada na sua condição de gênero.

Mia é inspirada no personagem de Elvira, do filme Scarface, mas sua personalidade tem característica marcante, ativa, perspicaz e manipuladora. Seu visual é minimalista e intenta rememorar, assim como em seu corte de cabelo e lábios vermelhos, aspectos do que compunham a "moda" dos anos 20 a uma mescla do que estava em alta nos aos 90. Há traços da personalidade de Mia que podem ser assemelhados ao que é considerado uma *femme fatale*, arquétipo que faz uso de seu poder sexual, para atingir um objetivo. No entanto, ela se distancia das *leggy blondes* (personagens sedutoras em sua maioria loiras de vestes tradicionalmente justas) tanto no modo de vestir quanto na personalidade.

BEATRIX KIDDO – KILL BILL

Já no filme Kill Bill, Beatrix Kiddo (Uma Thurman), também conhecida como Noiva, pertencia a um grupo de assassinas. No dia marcado para seu casamento, seu ex-chefe Bill a ataca juntamente a suas ex-companheiras. Ela leva um tiro na cabeça e fica em coma por 4 anos. A Noiva estava grávida e não sabe o que aconteceu a seu filho(a). Depois destes anos, ela acorda do coma no qual ficou submetida após o ataque e sai atrás de suas ex-companheiras e seu ex-chefe em busca de vingança.

A atriz foi indicada ao Globo de Ouro e ao Bafta (Oscar inglês) pela personagem. Beatrix é uma mulher de personalidade forte, destemida, corajosa, bruta, violenta. Tem traços característicos de representação do gênero masculino. Pode-se dizer que é inusual encontrar filmes que relatam uma mulher como ela, uma "guerreira protagonista". Ela é retratada de forma a demonstrar sua inabalavidade, a qual não se limita a adversidades e busca atingir seus objetivos.

No entanto, mesmo tendo uma construção forte, seu visual intenta ser sexualizado com uniforme justo, maquiagem perfeita (quando não coberta de sangue), além de aproximá-la a uma mulher real, que "sonha com casamento e filho". Há ainda de se pensar que o impulso maior de Beatrix e sua vingança podem estar associados com o filho(a) que lhe foi tirado dos braços, justificando-se no laço maternal tal característica e não em sua composição identitária de um ponto de vista mais subjetivo.

REPRESENTAÇÃO DO FEMININO

Neste sentido e em consonância com estudos que afirmam uma tentativa de legitimidade de uma "inferioridade" natural das mulheres é que Tedeschi afirma que discursos como estes:

> ...exerceram influência decisiva na elaboração de códigos, leis e normas de conduta, justificando a situação de inferioridade em que o sexo feminino foi colocado [...] Assim, a desigualdade de gênero passa a ter um caráter universal, construído e reconstruído numa teia de significados produzidos por vários discursos, como a filosofia, a religião, e educação, o direito, etc. perpetuando-se através da história, e legitimando-se sob seu tempo (Tedeschi, Antonio, 2008, p. 123).

Segundo Antônio, "a construção histórico filosófica dos vários discursos que em certa época conferiram um caráter científico e natural aos papéis da mulher, do que significa ser mulher" são os norteadores da compreensão acerca do que representa o âmbito do gênero feminino. (Tedeschi, Antonio, 2008,p. 12). Os discursos dos quais o autor discorre, se desdobram em duas matrizes: uma filosófica grega, que pensava a mulher como um objeto, ou seja, "criaturas irracionais, sem pensar próprio" e que deveriam viver sob o controle dos homens e cujo nomes como Platão e Aristóteles, construíram mitos nos quais justificavam a inferioridade e a fragilidade feminina; e o outro, o discurso da moral cristã no mundo medieval, que prevê um reforço de desigualdades, o qual identifica dois "paradigmas do feminino" , para a criação de seus modelos de autorrepresentação, e que consiste em duas representações, o da "Eva pecadora"

(aquela construída com base na sedução, que perverte, que leva ao mal) e "Maria virtuosa“ (a pura, mãe, inocente) para todo o universo feminino (Tedeschi, Antonio, 2008).

FEMINISMO E CINEMA

O universo feminino é amparado pelo feminismo que, como estudo e movimento, busca estabelecer direitos igualitários que consistem na equidade de participação social das mulheres e na valorização de sua existência para além do gênero. Em sociedade, não somente através das estatísticas, é possível observar que há ainda muita discrepância no que se tem quanto a lugares de ocupação feminina e também no que é expressado, e o que viria a representar, o ser mulher.

No campo do cinema esta representação social confere um “dito” modelo comportamental e visual do que haveria de ser a figura feminina. Estereótipos que são reiteradamente expostos, nos quais a “beleza” é condição quase que uníssona de “seu dever” de existência e onde mulheres são sexualizadas, tem na concepção um reforço de tentativa de manutenção de poder de gênero de forma a ditar, segundo Naomi Wolf, pelo sistema e pelo mercado, uma criação de necessidades não existentes, onde uma transferência da “culpa” com o cuidado de casa, com filhos que lhes(nos) era imposta em sociedade antigamente, para uma “culpa” que é móvel, a qual a mulher carrega consigo. Esta “culpa” aliada a “imagens de beleza da mulher” manipulam e prejudicam o empoderamento e a chegada da mulher a cargos de poder.

Isto é retratado por Wolf em vários campos que refletem tais “estratégias” de manutenção de poder, os quais fazem com que mulheres fiquem a mercê de uma imposição de uma “cultura de beleza”. No trabalho, através de casos judiciais, a autora exemplifica situações onde a aparência foi fator determinante para demissões pautadas nesta justificativa, onde mulheres foram demitidas ou por serem “bonitas demais”, ou “feias demais” ou até mesmo por serem “velhas demais” para a função. Quanto a cultura, Wolf relata a regulação de condutas que é manifesta nos principais veículos de mídia. Para além desses temas, a autora também apresenta como a banalização da violência cirúrgica estética é empregada e também como a cultura do estupro, assim como a proliferação da exibição de partes femininas, suscita discursos que objetificam as mulheres e propiciam a perpetuação da violência simbólica para com estas.

Esta imagem idealizada é condutora de fantasias que residem no imaginário social e viabiliza sua conjuntura opressora. Numa relação entre feminismo e cinema, Gubernikooff alega que:

> A partir da segunda onda do movimento feminista, ocorrida na década de 70, a teoria feminista do cinema demonstrou que a posição das mulheres nos enredos sempre foi a do outro, nunca a de sujeito da narrativa, e que sempre foram tratadas como objetos do voyeurismo masculino (Gubernikoff, Giselle, 2009, p.1).

Os homens são os principais produtores das representações femininas no cinema. Nessa perspectiva, a construção da imagem feminina apresentada nos filmes, segue em sua maioria, sob o prisma de um olhar masculino, onde corpo, intelecto e emoções são elaboradas de acordo com que é presumido pelo sexo oposto. Segundo o site Mulher no Cinema, "mulheres representam 29% dos protagonistas de 100 filmes de maior bilheteria nos EUA em 2016", "as personagens femininas mostram mais o corpo e falam menos" e "representam apenas 11% de todos os diretores dos 250 filmes de maior bilheteria nos EUA em 2017".[4]

Para Mota-Ribeiro "as representações visuais são consideradas locais privilegiados de leitura da construção da diferença social e das relações de poder" (Mota-Ribeiro, 2005, p.657). Estas representações são responsáveis por construir o que é ser feminino e tornam-se formadoras de um "padrão idealizado" tanto para proferir qual a aparência que é desejada a mulher, da mesma maneira que, como ela deve se comportar, se vestir, como deve ser vista, enfim, direcionam a sua própria existência (Mota-Ribeiro, 2005). Em continuidade a isto, esse "padrão idealizado", confere sustentação das estereotipias e age como uma forma de controle atuando de forma simbólica, na construção de imagem e da própria mulher em sociedade.

CONCLUSÃO

Em síntese, o que pode-se observar com o relacionado aos estudos feministas e a representação feminina das duas personagens de Tarantino é que mesmo em intenção de uma construção que seja dissociada de uma imagem "fragilizada" feminina, ela por si só não consegue desprender-se e realmente promover um empoderamento feminino. Visto que, além do fato de mulheres representadas como objeto anula-as como sujeito e recalcam seu papel social, há ainda a projeção de imagem de uma mulher ideal, que acaba por intensificar a repressão social. Mia é condicionada ao papel de esposa, reafirmando também o domínio de seu marido em um sistema de sociedade patriarcal, mesmo que sua personalidade tenciona ser independente e destemida, e ainda ela é a "donzela" "salva" por um "príncipe", o qual também subjuga sua figura, aproximando-a de elementos que permitem atribuir sua condição de "fragilidade" e reforçando uma "superioridade" de gênero masculino. Beatrix tem sua "vingança" associada ao

[4] Disponível em < http://mulhernocinema.com/tag/estudos/ > Último acesso em 29 de setembro de 2018.

papel “ de mãe”, o que rompe a construção subjetiva de elementos fortes e cruciais identificados na sua personalidade. Ademais, em reflexão ao feminismo interseccional, as personagens representam uma mulher branca, classe média, provida de todas suas capacidades físicas. Nesse sentido, as mulheres ainda são representadas, como aquelas que serpenteiam entre figuras “padronizadas” de “beleza e sexualidade”, não promovendo assim, ainda que pretendam, romper com os limites de representação do feminino e sua construção ainda é pautada na reprodução de “pré-conceitos” de gênero.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. O que é feminismo. Brasiliense, 2017.

BEAUVOIR, Simone de. O segundo sexo. Nova Fronteira, 2014.

BIROLI, Flavia; MIGUEL, Luis Felipe. Feminismo e política: uma introdução. Boitempo Editorial, 2015.

FERREIRA, Maria Luísa Ribeira. A mulher como o «outro»: a filosofia e a identidade feminina. Filosofia. Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, v. 24, n. 1, 2014.

GARCIA, Carla Cristina. Breve história do feminismo. Claridade, 2018.

GUBERNIKOFF, Giselle. A imagem: representação da mulher no cinema. Conexão-Comunicação e Cultura, v. 8, n. 15, 2009.

KAPLAN, E. Ann. A mulher e o cinema: os dois lados da câmera. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

MARTIN, Marcel. A linguagem cinematográfica. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MESSEDER, Julyana Batista; XAVIER, Sônia Maia Teles. A RAIVA E A VINGANÇA NAS PERSONAGENS FEMININAS DE TARANTINO. CONCISA-Revista multidisciplinar da Área de Ciências Sociais e Aplicadas, n. 2, p. 419-438, 2015.

MOTA-RIBEIRO, Silvana. Retratos de mulher: um estudo das imagens visuais e sociais do feminino. Actas do III Sopcom, VI Lusocom e II Ibérico, v. 3, p. 657-666, 2005.

NUNES, Monique; JUNIOR, Amarildo. A biografia de Tarantino. 2012.

SANTOS, Vitor Hugo dos. De volta às Grindhouses: as influências do cinema Exploitation na filmografia de Quentin Tarantino. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

STAM, Robert. Introdução à teoria do cinema. Papirus Editora, 2000.

TEDESCHI, Losandro Antonio. A História das Mulheres e as representações do feminino na história. Campinas: Curt Nimuendajú, 2008.

WOLF, Naomi. O mito da beleza. Rocco, 1992.

ZUCCO, Bruna. Quem é a garota final? Uma análise das personagens femininas no filme de slasher À Prova de Morte (2007), de Quentin Tarantino. 2017.

REPRESENTAÇÃO DA MULHER LATINA NAS SÉRIES ORIGINAIS NETFLIX: REFORÇOS E RUPTURAS DE ESTEREÓTIPOS

BARROS, Caroline Kuviatkoski de[1]
RIBEIRO, Regiane Regina[2]

RESUMO: O artigo discute a representação da mulher latina na ficção seriada norte-americana, e sua relação com os conceitos de representação social, estereótipo e minoria. A discussão se dá a partir do mapeamento das personagens femininas latinas existentes nas séries originais da Netflix em exibição no ano de 2016. Dentre as representações mapeadas, escolheu-se a personagem Dayanara Diaz, da série *Orange is The New Black,* como foco de análise. Os dados apontam que existe baixa representatividade de mulheres latinas nas séries, e a presença dessas personagens na maioria das vezes reproduz estereótipos associados à hipersexualidade, pobreza e criminalidade. A série *Orange is The New Black*, apesar de conhecida pela representação de minorias, ora rompe e ora reforça estereótipos referentes ao grupo analisado.

PALAVAS-CHAVE: representação social; estereótipo; mulher latina; ficção seriada.

1. INTRODUÇÃO

O artigo é resultado de um projeto de iniciação científica realizado entre outubro de 2016 e julho de 2017, e faz parte de uma pesquisa maior intitulada “Representação da mulher latinoamericana no audiovisual: estereótipos, limitações e ressignificações”, desenvolvida a partir do NEFICS (Núcleo de Estudos em Ficção Seriada) da UFPR/CNPq.

Apesar de a identidade latina feminina imbricar-se à diversidade, comumente suas representações midiáticas baseiam-se em estereotipias e perspectivas reducionistas. Nota-se a imagem desse grupo alicerçada no âmbito da hipersexualidade, ignorância, pobreza, criminalidade e exoticidade. É justamente na evidenciação e desconstrução dessas representações negativas e superficiais que consiste a importância desta pesquisa.

Diante do alcance global do audiovisual norte-americano, examinar a mulher latina na ficção seriada é averiguar também o modo como grande parte da população mundial atribui sentido a partir das representações referentes a esse grupo. Trata-se do primeiro passo para reverter a posição negativa em que a mulher latino-americana é colocada. Nesse sentido, para

[2] Graduanda em Comunicação Social com habilitação em Relações Públicas pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). carol.kbarros@hotmail.com.
3 Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC – SP e professora adjunta do curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Paraná (UFPR). regianeribeiro5@gmail.com.

Thompson (1995) ideologia é sentido a serviço do poder, e um dos passos para romper com essa ideologia é analisá-la (ROSO et al., 2002).

A noção de representação social baseia as discussões. Os seres humanos utilizam as representações sociais para expressar, traduzir e significar o mundo. Esse conceito refere-se à produção de sentidos pelo uso da linguagem e está presente na obra de autores como Moscovici (1978) e Hall (2016). A principal questão norteadora da pesquisa é, portanto, compreender de que forma a mulher latina é representada na ficção seriada da América do Norte, detectando aquilo que é recorrente e os padrões utilizados.

Para tanto, o recorte da pesquisa são as séries originais do serviço de streaming Netflix exibidas no ano de 2016. Identificou-se quais produções apresentavam mulheres latinas em suas narrativas e obtiveram-se suas características principais (nacionalidade, classe social, aparência física, etc.). Classificou-se a relevância das personagens no enredo, dividindo-as em protagonistas, coadjuvantes e secundárias. Dayanara Diaz, da série *Orange is The New Black,* foi o foco da análise, por ser uma das protagonistas de uma produção com um grupo de representações latinas amplo e heterogêneo.

Parte-se do pressuposto de que, no geral, as personagens são estereotipadas, porém é esperado também que algumas produções fujam desse padrão, provavelmente em decorrência de interesses mercadológicos relacionados ao desejo de aprovação do público feminino latino-americano em relação às veiculações.

2. REPRESENTAÇÃO SOCIAL, ESTEREÓTIPO E MINORIA: CONCEITOS, ARTICULAÇÕES E RELEVÂNCIA

A noção de representação social impacta as relações sociais, os valores e a forma como a sociedade enxerga, significa e dá sentido ao mundo. Para Stuart Hall (2016) o conceito refere-se a um processo complexo de suma importância no chamado circuito cultural, agindo como elemento de ligação entre o sentido e a linguagem à cultura. Segundo o autor, representações sociais são maneiras de exprimir, traduzir, significar ou simbolizar as coisas. Tal processo ocorre por via dos signos, que podem ser imagens, palavras ou sons, abarcando convenções culturais e linguísticas segundo as quais o sentido é concebido. Em resumo, representação é a produção de sentido pela linguagem (HALL, 2016).

É importante frisar o papel das representações sociais na sociedade. Segundo Walter Lippmann (2008, p.31), “para atravessar o mundo as pessoas precisam ter mapas do mundo”. Assim, cada indivíduo conhece o mundo indiretamente, mediante imagens feitas por ele ou transmitidas a ele. Desse modo, as representações sociais constroem identidades e saberes

sociais, os quais propiciam sentido à realidade (JOVCHELOVITCH, 1996). Essas mediações simbólicas articulam-se diretamente com a sociedade. Tratam-se de teorias coletivas sobre o real e não só opiniões ou imagens acerca de algo (MOSCOVICI, 1978). Elas estabelecem paradigmas, estereótipos e condutas desejáveis para os indivíduos.

Diante disso, merece destaque a relação entre representações sociais e meios de comunicação. Afinal, as representações disseminadas pelos meios passam a integrar o senso comum. Nesse sentido, os discursos midiáticos de produção de identidades cumprem funções sociais tradicionalmente desempenhadas pelos mitos – a reprodução de imagens culturais, a generalização, a integração social (SILVA; RIBEIRO; JOHN, 2016). Ou seja, uma das funções sociais da mídia é manter uma nova coesão social, por lidar com representações as quais baseiam o modo como os grupos compreendem si mesmos (autoimagem) e os outros (visão social) (ALEXANDRE, 2001). Logo, evidencia-se a importância de produtos como as séries de TV no seio social, pois as ficções não são mentiras, mas representações úteis da realidade.

Em relação à ficção seriada, importante meio de difusão de representações sociais na atualidade, houveram transformações no modo de assistir séries ao longo dos anos. O *streaming* tornou-se uma valiosa ferramenta, que garante praticidade e maior poder de escolha aos seus usuários. A tecnologia de transmissão instantânea de dados de áudio e vídeo pela internet permite assistir produções sem a necessidade de download.

> Sem dúvida, tem-se uma vaga ideia de que a grande maioria dos jovens (principalmente, a geração de 30 anos para baixo) não só assistem como acompanham, traduzem episódios para downloads, criam locais de discussão (ALMEIDA; ALVES, 2015, p.9).

Porém, apesar de o modo de consumir narrativas ter sofrido mudanças, elas já são recursos socialmente úteis há muito tempo:

> Desde que o mundo se conhece, uma história bem contada serve de deleite ou prazer para um público ávido de novidades. As narrativas fazem parte da vida em comunidade desde tempos dos quais nem temos registro. Os chamados contos de encantamento, contos maravilhosos datam de mais de 30 séculos (ALMEIDA; ALVES, 2015, p.13).

Apesar de exercer influência, a mídia não impõe as representações unilateralmente. Assim como os meios de comunicação disseminam representações que passam a ser incorporadas à opinião pública, o senso comum fornece representações já estabelecidas que os meios acabam por corroborar. E o senso comum não é um conhecimento inferior ou defasado, mas um saber de grande valia para o processo de produção de sentido intermediado pela linguagem. Conforme Spink (1993), trata-se de uma teia de significados capaz de criar efetivamente a realidade social.

No entanto, além de sua estreita ligação com a representação da realidade, a produção de discursos é permeada por tramas de poder. Nessa perspectiva, para Thompson (1995) as formas simbólicas são portadoras de ideologias, pois por meio delas reforçam-se relações de dominação e exclusão. Sintetiza-se que "ideologia é sentido a serviço do poder" (ROSO et al., 2002, p.81). Porém, apesar de atuar como mantenedora de estruturas de dominação, preservando sub-representações e visões estereotipadas de grupos minoritários, a mídia detém a possibilidade de transformação desse cenário. Ou seja, "as representações sociais estão associadas às práticas culturais, reunindo tanto o peso da história e da tradição, como a flexibilidade da realidade contemporânea" (ALEXANDRE, 2001, p. 123). Dessa maneira, a mídia pode contribuir para a difusão de representações complexas e positivas acerca de minorias, rompendo estereótipos e incentivando reflexões sobre tais grupos sociais.

Para nortear a discussão da representação da mulher latina na ficção seriada, ressalta-se também que esse grupo pode ser considerado uma minoria, isto é, um segmento da sociedade com traços culturais ou físicos desvalorizados e não inseridos na cultura da maioria, o que gera discriminação (ROSO et al., 2002). Ainda, para Moscovici (1978), as minorias não se reconhecem nos sistemas existentes de poder e crença e a elas são negadas autonomia e responsabilidade. Desse modo, há uma relação de opressão onde, a partir do olhar da maioria, o "outro" (minoria) possui conotação negativa, e a maioria, positiva. É a partir dessa relação de opressão que os estereótipos surgem e se cristalizam (ROSO et al., 2002).

Para Moscovici (1978), o estereótipo visa domesticar o que é estranho. Estereótipos são ainda grandes generalizações que desconsideram diferenças internas (BILLIGIMEIER, 1990). Nessa perspectiva,

> Na maior parte das vezes, não vemos primeiro para depois definir, mas primeiro definimos e depois vemos. Na grande confusão florida e zunzunante do mundo exterior colhemos o que nossa cultura já definiu para nós, e tendemos a perceber o que colhemos na forma estereotipada, para nós, pela nossa cultura (LIPPMANN, 1972, p.151).

3. MÉTODOS

A metodologia utilizada foi descritiva qualitativa. Primeiramente, foram listadas as séries norte-americanas e coproduções com países latinos originais Netflix em exibição em 2016 no catálogo da plataforma. Posteriormente, foram pesquisados os criadores; ano de lançamento; número de temporadas; situação (em produção, finalizada ou cancelada); e sinopse de cada série.

Após, identificamos as personagens femininas latinas nas produções, além de suas características, mediante categorias como: país de origem; idade; profissão; classe social;

traços físicos; e personalidade. Além disso, classificamos o grau de relevância da personagem no enredo, dividindo-as em protagonistas, coadjuvantes (não é a figura central da trama, mas complementa o protagonista) e secundárias (aparições esporádicas, com papel pouco relevante ao enredo). Então, as informações foram tabuladas. Os dados foram logrados assistindo-se episódios das produções e por pesquisas em sites especializados em audiovisual, como IMDb, Filmow e Wikia.

Por fim, foram analisadas as quatro primeiras temporadas da série *Orange is The New Black*, com enfoque na personagem Dayanara Diaz. A personagem foi escolhida por ser uma das protagonistas de uma série em que há um grupo de representações latinas amplo e heterogêneo. Para tanto, utilizamos o processo de decupagem, com a tabulação da descrição e tempo das cenas. Ainda, todo o processo de pesquisa envolveu a leitura e reflexão de aspectos teóricos concernentes às representações sociais, abarcando autores como Hall (2016), Moscovici (1978) e Lippman (1972).

4. DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

4.1 PANORAMA GERAL DA REPRESENTAÇÃO DA MULHER LATINA NAS SÉRIES ANALISADAS

Foram analisadas 48 séries, sendo 42 produções norte-americanas e seis (6) coproduções da América do Norte com países latinos (duas mexicanas, duas argentinas e duas colombianas). No total, identificaram-se 74 personagens mulheres latinas.

Dentre as 42 séries originais norte-americanas, 29 não possuem personagens latinas, restando apenas 13 séries que contam com a presença dessa representação. Nessas 13 produções, foram identificadas 28 personagens, sendo quatro (4) protagonistas, 13 coadjuvantes e 11 secundárias. Em relação às coproduções, em todas as seis (6) há personagens mulheres latinas. Desse modo, ao todo foram contabilizadas 46 personagens: seis (6) protagonistas, 21 coadjuvantes e 19 secundárias.

Quanto à nacionalidade, a maioria das mulheres latinas nas veiculações da América do Norte não tem o seu país de origem explicitado na trama. Deduziu-se que eram latinas por serem falantes de espanhol e/ou imigrantes. Nessa situação foram contabilizadas nove (9) personagens, um total de 32,1% dentre as séries norte-americanas. Uma dessas representações é Lupe, da série *Arrested Development*, uma empregada doméstica de meia idade (ARRESTED..., 2013). Outro exemplo é Gabi, de *Easy*, uma recém-casada que está tentando engravidar (EASY, 2016). Além delas, há dona Maria Nunez em *Unbreakable Kimmy*

Schmidt, que viveu 15 anos em um cativeiro com falantes de inglês e fingia nunca ter aprendido o idioma (UNBREAKABLE, 2015).

Apesar disso, a nacionalidade mais recorrente, levando em consideração a totalidade dos produtos audiovisuais (norte-americanos e coproduções), foi a mexicana. Um exemplo de representação da mulher mexicana se dá em *Better Call Saul*, com a sra. Salamanca, a qual é quase sempre referida como "Abuelita". A sra. Salamanca é avó de Tuco, coadjuvante na trama, e mesmo com algumas evidências óbvias nem desconfia de que seu neto é um criminoso. Ainda, ela passa grande parte do tempo assistindo novelas mexicanas e pratica assiduamente a fé católica. Ainda, a personagem é secundária e tem raras aparições (BETTER..., 2015).

Já em *Club de Cuervos*, série produzida no México, há sete (7) personagens mexicanas do gênero feminino. Uma delas é a protagonista Isabel Iglesias, que apesar de inteligente, não é diplomática e comete erros devido ao seu temperamento volátil. Ximena Suaréz, católica praticante, mãe de um filho e esposa de Moisés (capitão do time de futebol *Los Cuervos*) é outra representação apresentada. Patty Villa, jornalista esportiva e mulher sensual que conquista Chava, o presidente do clube *Los Cuervos,* é também uma personagem mexicana observada na série.

El Vato, igualmente desenvolvida no México, traz Mariana Garjola, única mulher entre o grupo de amigos que se arrisca na carreira musical em Los Angeles (EL VATO, 2016). Jovem, terminou o relacionamento com o noivo apesar de ainda amá-lo, para ir aos EUA perseguir seus sonhos. O único emprego que arranja no início de sua estada no país é como garçonete. Nesse cenário ela sofre assédio sexual e então abandona a vaga. Já Estela é recepcionista de uma gravadora e reside há 18 anos nos EUA. Desejava trabalhar como cantora, mas o nascimento do filho a faz desistir da ideia. Contudo, Estela e Mariana criam uma dupla, na qual cantam sobre as dificuldades enfrentadas pelas mulheres no cotidiano. Nota-se sutilmente, por conseguinte, a temática feminista embutida na trama.

Representações cuja nacionalidade remete à Argentina também são significativas. Ao todo elas somam 15 personagens (20,3%). Uma delas é Lola Pacini, da coprodução canadense *Degrassi: Next Class*. Ela é uma jovem de 18 anos, líder de torcida, cabelos cor-de-rosa e personalidade alegre (DEGRASSI, 2016) cuja construção rompe uma série de estereótipos da mulher latina.

Elena Cardenas, da série Demolidor, é a única personagem do escopo originária da Guatemala. Elena é idosa, extremamente religiosa e pertencente a uma classe social baixa, além de atuar em episódios escassos na narrativa. Já Mary Luz Solari de *Club de Cuervos,* a

única representação peruana, atua como a atraente ex-namorada de Salvador Iglesias, de quem afirma estar grávida. Esta reivindicação tem enormes implicações, uma vez que Mary Luz teria direito a um terço da fortuna da família.

Sumamente, notou-se que a maioria das séries analisadas (29 dentre 48, ou seja, 60,4%) não representam mulheres latinas em suas narrativas. Além disso, muitas produções recaem em estereótipos, retratando as latino-americanas como migrantes, empregadas domésticas, pobres, ignorantes, muito religiosas ou hipersexualizadas. Contudo, diversos seriados observados caminham para o afastamento dessa perspectiva, construindo personagens complexas que negam o lugar-comum da representação da mulher latina na mídia, como *Degrassi: Next Class* e *Easy*.

Os dados referentes à totalidade das séries analisadas ser observados nas tabelas a seguir.

Total de séries	48	
	Quantidade	**Percentual**
Não possuem personagem latina	29	60,4%
Possuem personagem latina	19	39,6%

TABELA 1: DADOS REFERENTES AO TOTAL DE SÉRIES ANALISADAS (PRODUÇÕES ORIGINAIS NETFLIX NORTE-AMERICANAS E COPRODUÇÕES COM PAÍSES LATINOS).

Total de personagens	74	
Relevância	**Quantidade**	**Percentual**
Protagonistas	10	13,5%
Coadjuvantes	34	45,9%
Secundárias	30	40,6%
Nacionalidade	**Quantidade**	**Percentual**
Não especificada	9	12,2%
Mexicana	22	29,7%
Colombiana	18	24,3%
Porto-riquenha	5	6,8%
Argentina	15	20,3%
Dominicana	2	2,7%
Cubana	1	1,4%
Guatemalteca	1	1,4%
Peruana	1	1,4%

TABELA 2: DADOS REFERENTES AO TOTAL DE PERSONAGENS ANALISADAS (PERSONAGENS PRESENTES NAS PRODUÇÕES ORIGINAIS NETFLIX NORTE-AMERICANAS E NAS COPRODUÇÕES COM PAÍSES LATINOS).

4.2 RUPTURA E REFORÇO DE ESTEREÓTIPOS: ANÁLISE DA PERSONAGEM DAYANARA DIAZ EM ORANGE IS THE NEW BLACK

Orange is The New Black é uma narrativa situada em uma penitenciária feminina dos EUA e tem como protagonista Piper Chapman, uma mulher branca que, antes de ser presa, levava uma vida confortável com o noivo em Nova York. Na prisão, as detentas se dividem

grupos bem definidos – brancas, negras e latinas -, os quais estão em constante atrito. Apesar de ser uma produção inovadora no sentido de proporcionar grande representatividade a minorias, traz aspectos tanto de desconstrução quanto de reforço de estereótipos referentes à representação da mulher latina na ficção seriada.

Um aspecto positivo da série é, justamente, a representatividade, a não invisibilização de grupos minoritários, sobretudo no que tange ao gênero – mulheres – e à raça – negras e latinas –. Além de possuir como enfoque narrativo o universo feminino, foi criada, escrita e dirigida por mulheres, abarcando temas como a persistência de opressões e privilégios institucionais associados a gênero, etnia e classe social (BURIGO, 2016, p. 2). Há um claro e relevante protagonismo das personagens femininas.

Apesar das inovações, a narrativa é conservadora, por exemplo, ao contar com uma protagonista branca. A série é baseada na história real de Piper Kerman, o que por si só reflete privilégios:

> Piper gozou dos privilégios e ainda goza quando em um sistema que prende, mata e destrói vidas negras e latinas, ela dá a volta por cima e vive a autora de um livro e a protagonista de uma série, sendo a exceção da exceção de histórias que geralmente tem cor (RIBEIRO, 2016, p.1).

Mas, embora a personagem principal seja Piper, as latinas exercem papel central na trama. Há uma quantidade significativa e bem construída de mulheres latinas na série, o que acarreta em uma heterogeneidade de características que aproximam a representação da realidade. Dayanara Diaz é uma dessas personagens. Daya, como é conhecida, tem cerca de 25 anos e é dona de uma personalidade afável e romântica, além de um pouco tímida, tendendo até, às vezes, à ingenuidade.

Abandonada pelo pai aos dois anos, a personagem também foi negligenciada pela mãe (Aleida Diaz) durante muito tempo. Irmã mais velha dentre cinco filhos, se via obrigada a cuidar das crianças enquanto a mãe esbanjava o dinheiro advindo de César, um traficante com quem se relacionava. Assim como Aleida, Daya é condenada devido a crimes referentes ao tráfico de drogas. Na prisão, apaixona-se pelo guarda John Bennett e engravida. Essa relação secreta traz uma série de desentendimentos, dentre eles uma tensão ainda maior no relacionamento entre mãe e filha. Ao contrário de Aleida, Daya tem uma visão bastante idealista do amor. Ainda, a personagem já havia se relacionado com César, namorado da mãe. Então, descobrindo o novo romance da filha, Aleida vê a chance de se vingar.

Na segunda temporada, a situação dos dois se complica por causa da gravidez. Para que Bennett não fosse preso por estupro, a personagem, influenciada por outras detentas, resolve incriminar outro guarda, Mendéz (ato do qual ela se arrepende posteriormente). Na

terceira temporada Bennett foge, o que gera grande angústia à Daya. Delia, mãe de Mendéz, oferece-se para adotar o bebê (Armaria), mesmo sabendo que o pai da criança não era o seu filho. Aleida tenta negociar pagamentos mensais com Delia em troca do bebê, e por fim mente que ele havia nascido morto quando, na realidade, a criança foi concedida a César, que foi preso. Assim, Armaria vai para o Serviço de Proteção à Criança.

Na quarta temporada, Aleida é solta e Gloria assume o papel materno para Daya. Após a morte de uma detenta negra, uma revolta é iniciada na penitenciária. Há, então, um marco que ilustra uma reviravolta na personalidade de Daya: em um dado momento a arma do guarda Humphrey cai no chão e Dayanara a pega e aponta para a testa dele. A cena marca o fim da quarta temporada.

Um dos principais estereótipos relacionados à representação da mulher latina na ficção seriada, que é quebrado na construção da personagem, diz respeito ao seu corpo. Daya foge do padrão hipersexualizado de “corpo perfeito”: magro, mas com seios e curvas fartas. Pelo contrário, a mãe da personagem insinua, frequente e pejorativamente, que a filha é gorda: “Minhas roupas não caberão em você” (ORANGE ..., 2013). A própria Daya se reconhece como “gordinha”, ao falar sobre um programa de TV em que mulheres não sabiam que estavam grávidas: “Eu entendia… Você é gordinha mesmo, nunca se achou gostosa…” (ORANGE ..., 2014).

Além disso, Dayanara é uma latina que não sabe falar espanhol, o que contraria a representação social amplamente difundida de latinos como pessoas que não aprendem ou possuem elevada dificuldade em aprender a língua inglesa. Porém, tal fato faz com que haja inclusive uma dificuldade de Daya ser reconhecida como uma verdadeira latina, tendo em vista que essa importante característica identitária – a língua – não está presente na personagem. Gloria – outra detenta latina – já no primeiro episódio, ao saber desse detalhe sobre Dayanara, declara: “Que bom! Mais uma branca por aqui! Por que sua mãe não te ensinou espanhol?" (ORANGE ..., 2013).

Mas, em relação ao gênero, embora haja certas transformações nas representações midiáticas:

> A estereotipia sobre as mulheres permanece. Se os estereótipos mudaram factualmente, se tais práticas sociais hoje são diferentes das do século XVIII [...], ainda somos julgadas por nossas ações sociais, por comportamentos padrão, ainda temos normas sociais impostas pelos hegemônicos (RAMOS, 2016, p. 76).

Nesse sentido, Sílvia Oroz (1999), ao pesquisar a representação feminina na ficção, aponta que antes de tudo é preciso compreender o papel da mulher fora das telas para avaliar os reflexos nas obras ficcionais. Nessa perspectiva, um dos comportamentos esperados das

mulheres na sociedade refere-se à falta de liberdade sexual. A personagem Daya retrata essa problemática, sendo estereotipada como “vadia” por muitos personagens da narrativa. Em um dos episódios, Natalie Figueroa, assistente executiva do diretor da penitenciária, diz à Dayanara: “Mantenha suas pernas fechadas” e “Parabéns, você oficialmente destruiu a vida de um homem” (ORANGE ..., 2014) referindo-se às relações entre Daya e os guardas Bennett e Mendéz. Aleida, mãe de Daya, afirma: “Você sabe como levar um homem para a cama” e “Você sempre gostou de atrair olhares dos homens” (ORANGE ..., 2013). A personagem Maritza é mais incisiva ao provocar Dayanara: “Puta” (ORANGE ..., 2013).

Nessa lógica,

> A presença do machismo hegemônico da cultura judaico-cristã é sintetizada a partir de "privilégios eróticos", ou seja, aqueles que “residem no fato de que o prestígio erótico de um homem conduz a Dom Juan, e o da mulher, à perdida. No primeiro caso há prestígio, no segundo, desqualificação” (OROZ, 1999, p.71).

Além disso, a personagem faz parte de uma família grande, pobre e conturbada, estereótipo recorrente nas famílias latinas no audiovisual norte-americano. E a gravidez não planejada de Daya repete a história de sua mãe: a construção de uma família em um cenário complicado –no caso de Daya, a cadeia– e a negligência do pai da criança. Já o papel maternal da personagem para com seus irmãos relaciona-se a certos aspectos de um dos arquétipos melodramáticos propostos por Oroz (1999, p.63 apud SILVA; RIBEIRO; JOHN, 2016, p.8), aqui transpostos para a ficção seriada:

> A figura da irmã [...] é a continuidade da mãe na ordem doméstico-familiar. A irmã mais velha irá apresentar o papel da mãe falecida (ou também uma extensão desta ainda em vida), pois ela sempre irá se sacrificar pelo bem da mais nova, sua pupila.

Outro estereótipo presente na personagem analisada é a questão migratória: a personagem e sua família são imigrantes nos EUA. Desse modo, conforme Pontes (2012), tal tipo de representação geralmente veicula estereótipos negativos, que parecem justificar e reproduzir o lugar subalterno das mulheres migradas. São alusões a preconceitos de gênero, classe e raça, que possuem uma mensagem discriminatória tanto mais potente, quanto mais banalizada.

Além de ser representada como vadia, pobre, imigrante e vir de uma grande e desestruturada família, Dayanara Diaz é criminosa. E, mais do que isso, seus crimes – e os de sua mãe – estão relacionados ao tráfico de drogas, estereótipo latino veementemente reiterado em narrativas audiovisuais. De fato, a série se passa em uma penitenciária e sendo assim a maioria das personagens latinas estaria relacionada ao mundo do crime, porém, a questão do tráfico de drogas é emblemática nesse sentido.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ser humano compreende o mundo, isto é, produz sentidos, a partir de símbolos, de imagens, de representações sociais. Nesse cenário, a mídia – aqui se inclui a ficção seriada, foco desta pesquisa - constitui um instrumento extremamente relevante no que diz respeito à criação, manutenção e difusão de representações, de modo que sintetiza as ideias já correntes na sociedade, mas também apresenta novas perspectivas. Há, portanto, um processo de influência mútua entre mídia e público. Todavia, deter o controle dos meios de comunicação é possibilidade de autorrepresentação. Logo, grupos minoritários, como as mulheres latinas, acabam por ser sub-representados e estereotipados, como foi possível observar em diversas veiculações da Netflix.

Apesar disso, algumas representações distanciam-se de tal perspectiva, trazendo personagens mulheres latinas complexas e bem construídas. Provavelmente, essa transformação no cenário da ficção seriada norte-americana se dá em decorrência de interesses mercadológicos, haja vista que 17,1% da população dos EUA – mais de 54 milhões de pessoas – é composta por hispânicos e latinos (ITZKOFF, 2014). Ou seja, possivelmente diversas das mulheres latinas consumidoras desse tipo de produto audiovisual não estavam se sentindo bem representadas pelas visões altamente reducionistas veiculadas.

Há, ainda, veiculações que, no que se refere à representação da mulher latina, são inovadoras em certos aspectos e conservadoras em outros. É o caso de Orange is The New Black, em especial em relação à personagem Dayanara Diaz. De fato, Orange is The New Black traz uma perspectiva mais consciente se comparada a outras produções, no sentido de colocar em questão as relações de poder que envolvem a mulher latina. Mas, é necessário é reverter ainda mais essa condição, colocando em prática o papel não só de representação da realidade que a mídia tem, mas também o papel de resistência, de negação da realidade e de proposição de um outro mundo possível.

6. REFERÊNCIAS

ALEXANDRE. M. **O papel da mídia na difusão das representações sociais**. Comum. v.6, n. 17, p. 111-125, 2001.

ALMEIDA, A.; ALVES, I. **Mulheres em seriados:** configurações. Salvador: EDUFBA, 2015.

ARRESTED Development. Criação: Mitchell Hurwitz. Série original Netflix , 2013-2017.

BETTER Call Saul. Criação: Vince Gilligan e Peter Gould. Série original Netflix , 2015-2017.

BILLIGMEIER, R., **Social Discrimination, The Encyclopedia of Human Development and Education** - Theory, Research and Studies, M. Thomas (Ed.), New York, Pergamon Press, 1990.

BURIGO, J. **Orange is The New Black e a persistência de opressões e privilégios**. Disponível em <https://www.cartacapital.com.br/cultura/orange-is-the-new-black-e-a-persistencia-de-opressoes-e-privilegios>. Acesso em 23 de julho de 2017.

DEGRASSI: Next Class. Criação: Linda Schuyler, Yan Moore, Stephen Stohn, Sarah Glinski e Matt Huether. Série original Netflix, 2016-2018.

EASY. Criação:Joe Swanberg. Série original Netflix , 2016-2017.

EL VATO. Criação: Jorge Dorantes. Série original Netflix, 2016-2017.

HALL, S. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio: Apicuri, 2016.

ITZKOFF, D. **TV supera estereótipos para latinos**. Disponível em <http://www.gazetadopovo.com.br/mundo/new-york-times/tv-supera-estereotipo-para-latinos-eelgimhtae44qs0ojroleu4b2>. Acesso em 25 de julho de 2017.

JOVCHELOVITCH, S. **In Defense of Representations.** Journal for the Theory of Social Behaviour, v. 26, n.2, p. 121-135, 1996.

LIPPMANN, W. **Opinião Pública**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

MOSCOVICI, S. **A representação social da psicanálise**. Tradução de Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

ORANGE is The New Black. Direção: Jenji Kohan, Sara Hess e Tara Herrmann. Netflix , 2013-2017.

OROZ, S. **Melodrama:** o cinema de lágrimas da América Latina. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.

PONTES, L. **A Representação Audiovisual Das Mulheres Migradas**. Cadernos Pagu, n. 39, p. 273-311, 2012.

RAMOS, D. G. **Entre Gêneros:** Representações do Feminino na Teledramaturgia Brasileira. 2016. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. SP, 2016.

RIBEIRO, S. **Orange is The New Black:** quando nem tudo será sobre pessoas brancas? Disponível em <http://www.huffpostbrasil.com/stephanie-ribeiro/orange-is-the-new-black-q_b_10742732.html>. Acesso em 23 de julho de 2017.

ROSO, A. et al. **Cultura e ideologia:** a mídia revelando estereótipos raciais de gênero. Psicologia & Sociedade, v. 14, n. 2, p. 74-94, 2002.

SPINK, M. J. **O Conceito de Representação Social na Abordagem Psicossocial**. Cad. Saúde Pública, v. 9, n. 3, p. 300-308, 1993.

SILVA, A; RIBEIRO, R; JOHN, V. **Mulheres latinas e arquétipos melodramáticos:** primeiras teorizações para uma crítica da ficção seriada. In: Encontro de Pesquisa em Comunicação, 7., 2016, Curitiba. *Anais*... Curitiba: Enpecom, 2016.

THOMPSON, J. B. **Ideologia e cultura moderna:** Teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Rio de janeiro: Vozes, 1995.

Wikipedia, **Club de Cuervos**. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Club_de_Cuervos>. Acesso em 1 de março de 2017.

UNBREAKABLE Kimmy Schmidt. Criação: Tina Fey e Robert Carlock. Série original Netflix , 2015-2017.

DAENERYS TARGARYEN E KHAL DROGO: A ROMANTIZAÇÃO DO ESTUPRO MARITAL

BRITO, Kethelyn[1]; ABRÃO, Larissa[2]

RESUMO: A série norte-americana *Game of Thrones* (2011-hoje), inspirada nos livros *A Song of Ice and Fire* de George R. R. Martin, é produzida pelo canal a cabo HBO. A cada temporada a série supera os próprios recordes de audiência - em 2017 foram mais de 10 milhões de espectadores. Tal dado demonstra o impacto que a série possui na questão de entretenimento e a (in)responsabilidade que carrega ao tratar de assuntos delicados, no caso, as cenas que a personagem Daenerys Targaryen é estuprada pelo seu marido, Khal Drogo, durante a primeira temporada. De acordo com o conceito de edu-entretenimento, os temas retratados na mídia ficcional exercem influência direta sob a realidade, uma vez que a relação ficção e público pode gerar identificação, empatia e naturalização de certos temas. No artigo iremos tratar como a forma de construir o arco narrativo de uma personagem ficcional pode contar sobre o retrato e potencial significativo do estupro marital romantizado e naturalizado na sociedade.

PALAVRAS-CHAVE: Game of Thrones; estupro; romantização; edu-entretenimento.

A série norte-americana *Game of Thrones* (2011-hoje), inspirada nos livros *A Song of Ice and Fire* de George R. R. Martin, é produzida pelo canal a cabo HBO. Mesmo não sendo veiculada pela televisão aberta, a cada temporada a série supera seus próprios recordes de audiência - em 2017 foram mais de 10 milhões de espectadores, superando os 8,89 milhões da temporada anterior. Tais dados demonstram que a produção tem alto impacto quando o assunto é entretenimento e crucial para discutir os temas abordados pela série, no caso aqui tratado, as cenas de estupro da personagem Daenerys Targaryen durante a primeira temporada.

Na história, a Casa Targaryen dominou o fictício continente de Westeros e o Trono de Ferro por séculos, até uma rebelião forçar os herdeiros, Daenerys e seu irmão mais velho Viserys, a fugirem para outro continente para sobreviverem. Anos depois, Viserys oferece sua irmã - nos livros com 13 anos, na série com 15 - em casamento a Khal Drogo, líder dos Dothraki, em troca de um exército para recuperar o trono. Importante frisar a obsessão de Viserys, logo após Daenerys conhecer Drogo, ela

[1] Graduanda em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal do Paraná. Email: kethelynbt@gmail.com

[2] Graduanda em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal do Paraná. Email: abraolarissa@gmail.com

afirma não querer se casar e o irmão a responde: "Deixaria que toda a tribo dele te fodesse, os 40 mil homens dele e os cavalos dele também, se isso fosse preciso".

Na noite em que o casamento é formalizado, a personagem é estuprada pelo seu marido em uma cena agonizante, onde fica explícito que Daenerys não consentiu. Mesmo que nos livros exista consentimento, a série em si adaptou de outra forma: naturalizando o estupro e posteriormente até romantizando a relação de Drogo e Daenerys. A partir daí há uma problematização da questão, apoiada pelo conceito de edu-entretenimento e enfoque na questão de gênero.

De acordo com Tufte (2008), a produção audiovisual, como o entretenimento por meio de uma produção seriada, e a educação têm uma relação intrínseca. "Contar histórias leva à possibilidade de identificação, de envolvimento emocional, confiança e empatia. Estes são alguns dos elementos que a arte de contar histórias podem ajudar a promover" (Tradução nossa de TUFTE, 2008, p. 173). Portanto, os conteúdos tratados em uma série, por exemplo, pautam a sociedade, e a forma como são apresentados também é importante para a discussão dessa temática.

As cenas que Khal Drogo estupra Daenerys ocorrem no primeiro e segundo episódios da primeira temporada. A primeira cena acontece logo após o casamento entre os personagens. O cenário escolhido para a lua de mel de Daenerys e Khal poderia facilmente ser utilizado em algum filme de romance hollywoodiano: pôr do sol, o céu rosado e a música de fundo dão a impressão de que algo lindo irá acontecer. Isso cair por terra ao cair da primeira lágrima de Dany[3]. No episódio da série fica evidente que Khal não está interessado no consentimento e bem-estar de Dany sobre o ato sexual. Se não bastasse o ato em si, a cena fica ainda mais horripilante com os enquadramentos fechados[4] no rosto de Dany.

A cena do segundo estupro ocorre no episódio dois. Khal entra na tenda e começa a violentar Dany. Ao contrário da primeira cena, nesta não há nenhum tipo de diálogo, mas a postura de Dany deixa claro que o ato não é consentido. Lágrimas e expressões de dor são novamente enquadradas em plano fechado. Vale destacar que em ambos os episódios não há nenhum tipo de alerta ao público de que aqueles

---

[3] Um dos apelidos de Daenerys.

[4] No meio audiovisual o enquadramento fechado ou close up são utilizados para demonstrar os sentimentos do personagem.

episódios contém cenas explícitas de estupro[5]. No mesmo episódio, Dany pede a serva Doreah que lhe ensine como seduzir Khal. Mais tarde, Khal tenta novamente estuprar Daenerys, mas é impedido. Dany o segura e fala: “Não! Hoje eu vou olhar seu rosto”. Uma cena que começou como uma tentativa de estupro se transforma em uma cena de amor e redenção de Khal Drogo.

A partir daí, o enredo estabelece um forte vínculo entre Drogo e Daenerys, ela fica grávida - para os Dothraki a mulher “serve” para ter filhos, e Drogo se engaja pela luta do trono de ferro pela oportunidade do filho dominar o mundo, chegando ao ponto de assassinar o irmão abusivo da esposa para que não se coloque entre ela e o seu objetivo. Após ser ferido, Drogo fica doente e em um ritual Daenerys sacrifica - sem saber - o próprio filho pelo esposo, que mesmo assim morre.

O que acontece com a personagem durante a primeira temporada: ser abusada e vendida pelo irmão; estuprada pelo esposo; e, culpada pela morte dele e do filho; é essencial para o desenvolvimento da personagem nas outras temporadas. A fé da personagem em si mesma foi o motor para que ela buscasse seus objetivos, como seguir até a sua terra natal para conquistar o trono de Westeros.

Porém, é recorrente a série utilizar (ou até banalizar) o estupro de suas personagens como forma de superação ou motivação para futuras conquistas. A personagem não foi a única, outras personagens importantes dentro da narrativa, como a Rainha Cersei Lennister violentada pelo próprio irmão; e, Sansa Stark pelo esposo.

No caso de Daenerys vai além disso, o seu estupro é romantizado e normalizado no decorrer da narrativa, induzindo o espectador a criar empatia por um relacionamento claramente abusivo. Aqui pode-se refletir em relação ao impacto que o enredo de uma produção audiovisual pode ter em um tema tão delicado como esse.

SÉRIE E REALIDADE

Em 2014, a cada 11 minutos ocorreu uma notificação de estupro no Brasil[6]. As estatísticas só demonstram que a cultura do estupro é real, que consiste nas violências simbólicas relacionadas à violência sexual (SOUSA, 2017). Ao se analisar mais detalhadamente os dados, quase 10% dos estupros são de ex-cônjuges, cônjuges e

---

[5] O alerta de cena de estupro é imprescindível para as vítimas de violência sexual estejam conscientes do conteúdo e que possam decidir se irão ou não assistir. Cenas de estupro podem ativar gatilhos e levar as vítimas de violência sexual a reviver momentos e desencadearem problemas psicológicos.

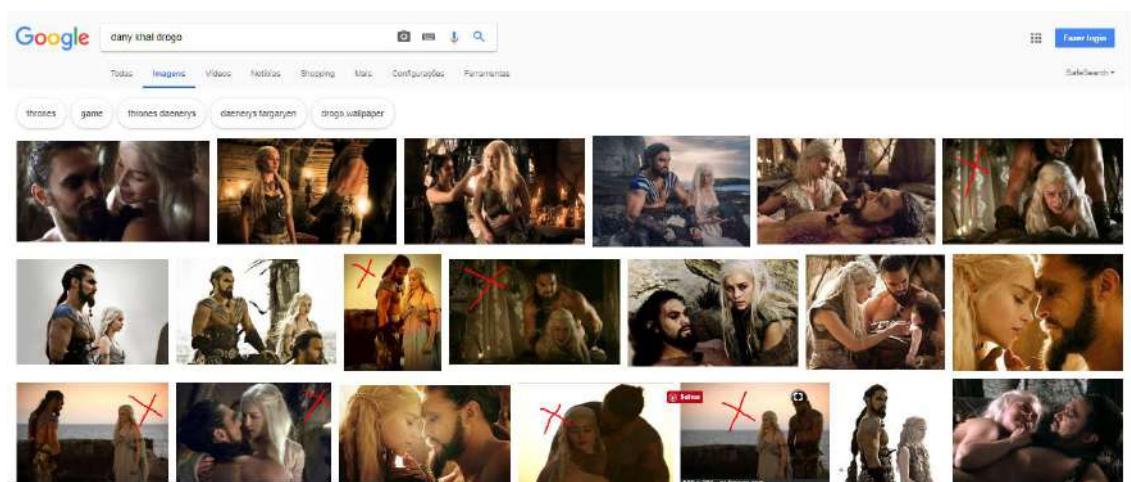
[6] Dados do 9º Anuário Brasileiro da Segurança Pública. Disponível em: <https://goo.gl/g28skQ>.

namorados. Os especialistas julgam que muitos casos nem são denunciados, então é possível que os números sejam até maiores.

A prática está muito relacionada ao poder exercido pelo homem na sociedade patriarcal. No caso do estupro marital, a relação de que a esposa tem o "dever" de manter relações sexuais com o marido - levando em consideração diferentes aspectos, como religião e pressão social. Deixando de lado o consentimento e desejo da mulher, a máxima "não é não", sem relativizar independente da relação entre os envolvidos.

> Se os homens cometem e sofrem violências no espaço público, reinam soberanos no espaço privado, como detentores do monopólio do uso 'legítimo' da força física. Com efeito, o domicílio constitui um lugar extremamente violento para mulheres e crianças de ambos os sexos, especialmente as meninas. Desta sorte, as quatro paredes de uma casa guardam os segredos de sevícias, humilhações e atos libidinosos/estupros graças à posição subalterna da mulher e da criança face ao homem e da ampla legitimação social desta supremacia masculina (SOUSA, p. 33).

Essa naturalização da audiência de um tema tão sério pode ser confirmada em rapidamente em sites de busca de imagem. Ao pesquisar "Dany Kahl Drogo", a maioria das imagens encontradas são de momentos românticos entre os personagens, apesar das próprias cenas de estupro estarem entre as imagens da série. Já em um site de vídeos, podem ser encontrados vídeos reunindo cenas dos dois personagens com fundos musicais românticos, sendo que até nos títulos está explícito a valorização do romance com menções como "love scene" ou "Daenerys and Drogo love".

FIGURA 1 - CAPTURA DA TELA DO GOOGLE IMAGENS

Tufte (2008) em sua definição de edu-entretenimento sempre reforça a relação dos temas tratados na ficção e na realidade. Entre eles aqueles relacionados à violência

e ao gênero, como é o caso de Daenerys em *Game Of Thrones,* afinal o estupro marital[7] existe no cotidiano de muitas mulheres:

> Preocupações sobre cidadania e direitos humanos estão no centro desta questão. O uso de dramas no rádio e na televisão, como parte de estratégias de entretenimento, envolver o exercício e o reconhecimento da cidadania cultural das audiências para comunicar de um modo, formato e linguagem que estão ligados à experiência vivida dos cidadãos comum, e ao mesmo tempo respeitá-lo. (Tradução nossa de TUFTE, 2008, p. 179)

Quando produtos culturais naturalizam tais temas, pode refletir muito o imaginário da sociedade - que continua sendo patriarcal. Ao se discutir estupro marital na sociedade pode-se encontrar casos como do youtuber Everson Zoio, que publicou um vídeo onde afirma ter feito "sexo" com a ex-namorada quando ela estava dormindo, quer dizer, sem consentimento. A narrativa do estupro acontece em meio a risadas e encorajamentos dos amigos do youtuber.

> "[..] Ela falou que não ia rolar, que estava cansada. Eu falei 'beleza, não vou te forçar porque não sou estuprador, mas mesmo assim suave'. Ela estava de pijaminha bem fino, fui abaixando, devagarzinho, sem querer acordar ela e consegui tirar. Coloquei pro lado, foi entrando, mano. Primeiro eu coloquei só a cabecinha e fiquei amortecendo. O grandão já bateu na porta e ficou lá. Vamos ver se ela acorda ou não. Foi só um teste. Só que eu fui empurrando, empurrando e ela não acordava" (Trecho retirado do vídeo no YouTube)[8].

O caso do youtuber demonstra claramente como o estupro dentro de relacionamentos amorosos estão naturalizados e enraizados na nossa sociedade. O vídeo em questão foi publicado em março de 2017, mas foi somente em julho de 2018 que o público percebeu que um estupro estava sendo relatado como piada e como algo normal do cotidiano de casais. Ou seja, por mais de um ano o público de Everson, na época 9 milhões de pessoas, riu e 'curtiu' o relato de uma violência sexual.

Após a repercussão do vídeo, a recepção do público nas redes sociais foram diversas, mas teve quem "compreendesse" o youtuber. Como por exemplo: "Eu tô com a minha namorada na cama, chamo ela pra fazer sexo, ela não quer e eu insisto, faço sexo sem ela querer… estou estruprando (sic) a minha própria namorada?". A

---

[7] Muitos se questionam se é possível existir estupro dentro de uma relação, no caso casamento, mas segundo a Organização Mundial de Saúde (OMS) estupro é "qualquer ato sexual ou tentativa de obter ato sexual, investidas ou comentários sexuais indesejáveis ou tráfico ou qualquer outra forma, contra a sexualidade de uma pessoa usando coerção" (OMS in Agência Brasil). Sendo assim, fica evidente que dentro de um relacionamento amoroso pode acontecer violência sexual.

[8] Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FjG66LSlDeU>.

resposta é bem clara: Sim. A maioria do público que demonstrou entender o comportamento de Everson é masculina e isso revela uma construção de comportamento que ignora as vontades femininas[9].

> “[..] **O agressor parte da ideia de que o não é um sim que ainda não foi revertido**, e de que, no fundo, a mulher quer aquilo tanto quanto ele; que precisa apenas de algum outro estímulo a mais como drogas, álcool ou força física para ceder. A vítima, por sua vez, em muitos casos confusa pela forma como se deu a situação, mal sabe identificar que aquilo se tratou de um estupro” (negrito nosso, SOUZA, p. 21).

O youtuber somente gravou um vídeo[10] explicando a situação após perder contratos de trabalho com grandes empresas. Se disse arrependido e que tudo aquilo não passou de uma história inventada para responder perguntas dos seguidores (vídeo de 2015 no próprio canal de Everson) e que posteriormente foi relatada aos amigos (vídeo de 2017 que gerou repercussão e que estava no canal de um amigo de Everson). Durante o vídeo o youtuber apresenta contradições. Primeiro diz entender que o conteúdo da história é errado e que ele não deveria brincar com um tema tão sério; mas depois diz que a repercussão é desnecessária, pois o vídeo é de 2016, ou seja, está no passado, e que as pessoas que estão reclamando só querem prejudicar sua carreira e reputação na internet. O “politicamente correto” é criticado por diversas vezes no decorrer do vídeo. Denunciar violência contra a mulher virou chatice ou “mimimi”. É importante salientar que por diversas décadas, as piadas foram usadas como escudo para falas preconceituosas. As violências travestidas de brincadeiras vão causando estragos na sociedade, uma vez que o agente da agressão não se enxergar como agressor, vide caso de Everson, e a vítima ao reclamar vira a vilã por não entender a “brincadeira”. Esse jogo de violência/brincadeira faz com que muitas mulheres se calem diante de situações abusivas, pois não querem ser consideradas chatas e sem senso de humor.

Em uma publicação do *Facebook* sobre estupro dentro de relacionamentos, aparecem comentários, em grande maioria de homens, que legitimam tal violência. Os comentários diziam que “dar aquela forçada” faz parte da sedução quando a parceira

---

[9] Segundo o estudo “Determinantes Situacionais da Percepção de Homens Universitários sobre Desejo e Consentimento de Mulheres para o Sexo: Uma Análise por Vinhetas” realizado em 2017, os homens têm dificuldade em entender o que é consentimento e como ele funciona. Na pesquisa, os entrevistados mostraram entender que se eles achavam que a mulher desejava relações sexuais, isso contava como consentimento. Estudo disponível em: <https://goo.gl/trBJ4w>.

[10] Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_h_O38MuIrg>.

ou parceiro não demonstra interesse em realizar o ato sexual e que se essa sedução for estupro que a namorada poderia estuprar todos os dia. Em tais comentários é visível a banalização do tema e mais uma vez falta de entendimento do que é estupro e do que é consentimento. Essa falta de clareza e consciência de violência têm abalado a vida de milhares de mulheres.

FIGURA 2 - CAPTURA DE TELA DE ALGUNS COMENTÁRIOS NO FACEBOOK

Mas o que é consentimento?? O que ele quis dizer é ela aceitando fazer sem estar com vontade. Pra mim isso é consentimento
Curtir Responder 1 sem 2

Eu entendi o que ele quis dizer
E pode acontecer da mina querer transar e o namorado não, dai ela insiste e eles transam mesmo sem ele querer
Não é que ela n permitiu
Ela só n estava com vontade mas aceitou
Curtir Responder 1 sem 6

Minha mulher ja sentou em mim mesmo sem eu ter vontade ela foi me provocando tiro minha calça., sentou em cima eu continuava não querendo por esta com sono
Terminamos em sexo ent?? Tbm é estupro?
Kkk nada ve tava muito e bom em quanto ela me fazia eu ficar aquecido😂👍
Se for assim ela pode me estuprar sempre...
Curtir Responder 1 sem Editado 3

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os dados e o contexto da história tornam claros que existe a necessidade de se falar sobre estupro, tema associado aos direitos humanos principalmente das mulheres. *Game of Thrones* é negligente ao tratar do tema sem aviso prévio em seus episódios, afinal as cenas podem se tornar gatilhos para mulheres e homens que passaram por uma situação igual ou semelhante ao estupro; e, ao romantizar e naturalizar o estupro entre esposo e esposa, sendo que no Brasil a maioria dos casos de estupro são cometidos por conhecidos da vítima[11], além de não apresentar punição para o agressor pelo ato.

Na série, Daenerys é uma personagem complexa, que se torna dona de suas próprias decisões, enfrentando homens que a subestimam pelo fato de ser mulher, e partindo para o desconhecido acreditando em si mesma para conquistar o que deseja. Uma personagem que tem tudo para ser empoderada e é em boa parte da série, mas não se pode deixar de lado que a situação que ocorre logo no início de sua trajetória

[11] Idem ao 6.

foi uma escolha equivocada dos produtores sem objetivo claro e sem agregar na narrativa, tendo em vista que a história se desenrola muito bem nos livros sem os atos de estupro de Drogo. Fica a impressão de que estupros fazem parte do casamento, algo da rotina do casal, e que tal violência não acarreta em nada nas vítimas e que é algo fácil de se superar. A série não demonstra nenhuma preocupação ao aprofundar a relação de um estuprador e a vítima, nem as consequências físicas e emocionais que as vítimas podem carregar. Simplesmente abordam o tema como *c'est la vie*.

Game of Thrones tinham tudo para levantar um debate sobre estupro marital, mas prefere naturalizá-lo ao seguir o pensamento arcaico e patriarcal que o ato sexual é obrigação dentro do casamento e, por consequência, que o marido tem todo o direito de exigir sexo com a esposa, mesmo ela não querendo. A série falha gravemente com a sua responsabilidade social ao ignorar sua potência de construção de significado entre o público (TUFTE, 2008), principalmente na construção do que é masculinidade[12], e nos efeitos que tal irresponsabilidade podem causar na vida de milhões de mulheres.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Agência Brasil. ONU Mulheres Brasil diz que pesquisa sobre estupro reflete a sociedade. Set. 2016. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2016-09/onu-mulheres-brasil-diz-que-pesquisa-sobre-estupro-reflete-estagnacao-da>. Acesso em: 03 jul. 2018.

BBC Brasil. 70% das vítimas são crianças e adolescentes: oito dados sobre estupro no Brasil. Ago. 2017. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-36401054>. Acesso em: 03 jul. 2018.

Omelete. Game of Thrones | HBO bate recorde de audiência com estreia de temporada. 17 jul. 2017. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/game-thrones/game-of-thrones/game-of-thrones-hbo-bate-recorde-de-audiencia-com-estreia-da-temporada>. Acesso em: 03 jul. 2018.

SOUSA, Renata Floriano de. **Cultura do estupro:** prática e incitação à violência sexual contra mulheres - Revista Estudos Feministas da Universidade Federal de Santa Catarina, v. 25, n. 1 (2017), p. 9-29, jan./abr. 2017.

---

[12] Em uma busca rápida pelos dicionários, se descobre que masculinidade significa força, virilidade, que por sua significa destemido, vigor, caraterísticas marcantes e exaltadas no personagem de Drogo. Essas definições são importantes ao lembrar que o estupro é uma relação de poder, em que o mais forte acredita ter o direito de violentar o mais fraco.

TUFTE, T. **El edu-entretenimiento:** buscando estrategias comunicacionales contra la violencia y los conflictos. Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação São Paulo, v.31, n.1, p. 157-181, jan./jun. 2008.

OS CORPOS DÓCEIS DE "CORPO ELÉTRICO" (2017): A REPRESENTAÇÃO DA SEXUALIDADE DOMESTICADA NO FILME DE MARCELO CAETANO

CLÁUDIO MARTINS JÚNIOR, Valsui[1]

RESUMO: Em sua pesquisa sobre a domesticação dos corpos na segunda metade do século XX, o teórico francês Michel Foucault levantou a hipótese de que o mundo moderno moldava os corpos e suas respectivas ações mediante condutas disciplinadoras de acordo com a necessidade do convívio social. É sob este aspecto que muito da história ocidental tem como base um ascetismo exacerbado em prol da produção em massa, pautado na repressão ao instinto e ao prazer. No longa-metragem "Corpo elétrico" (2016), do cineasta Marcelo Caetano, o universo LGBTQIA+ da periferia de São Paulo é representada sob este viés foucaultiano, no qual os personagens são impedidos de usufruir do ócio e da expansão de suas sexualidades por conta de um status quo de subordinação do trabalho em um chão de fábrica. Este artigo tem como objetivo pautar a questão da sujeição da sexualidade dos indivíduos do filme de Marcelo Caetano como representação de ficção do universo LGBT periférico do Brasil na contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: LGBTQIA+; cinema brasileiro; trabalho; poder; Michel Foucault.

INTRODUÇÃO

A técnica cinematográfica como a conhecemos nos dias de hoje pode ser definidacomo uma conjugação entre imagem e som. Na definição mais simples e pura de Marshall McLuhan, "o meio é a mensagem" (LUHAN, 1969, p. 21), e, desta forma, o próprio cinema é o meio pelo qual a mensagem se transmite.

Para além disso, dentro de um sentido mais ideológico, desde a sua raiz o cinema foi usado como um "instrumento estratégico para 'projetar' imaginários sociais" (STAM, 2000, p. 19), uma vez que nasceu junto à ascensão do nacionalismo na Europa e dos primórdios da psicanálise. Num caráter ainda mais profundo, Epstein "acreditava que o cinema poderia explorar as operações não-linguísticas e irracionais da inconsciência na existência humana" (LIEBMAN, 1980, p. 19).

Sendo assim, as representações cinematográficas desde muito cedo trouxeram à tona a existência do ser humano como uma motor de suas narrativas. Décadas mais tarde é que o cinema irá abordar sobre as nuances do gênero e da sexualidade humana. De acordo com Stam

> se a teoria fílmica do início dos anos 1980 havia se revelado normativamente branca e europeia, também havia sido revelado que ela era estritamente heterossexual. A

[1] Graduado em Comunicação Social — Jornalismo pela Universidade Federal do Paraná. E-mail: valsui@gmail.com

> psicanálise havia ficado cega para as classe; o marxismo, para as raças e os gêneros; ambas haviam ficado cegas para a sexualidade. (STAM, 2000, pp. 262-3)

O cinema queer propriamente dito, portanto, seria a representação da "performatividade" (BUTLER, 1988, pp. 519-531) não-convencional no meio audiovisual, como bem coloca a teórica Judith Butler. Em Queer Theory: an Introduction , Annamarie Jagose define que "de maneira geral, queer descreve os gestos ou modelos analíticos que dramatizam incoerências nas relações supostamente estáveis entre sexo cromossômico, gênero e desejo sexual" (JAGOOSE, 1996, p. 3).

Para Michelle Aaron, o cinema queer "é o nome atrelado à onda de filmes queer que ganharam aclamação crítica nos festivais de circuito dos anos 1990" (AARON, 2006, p. 398). Logo, o cinema que apresenta não apenas uma diversidade de gêneros, mas também de desejos sexuais diversos àqueles padronizados por uma sociedade heteronormativa podem ser elencados na definição de Michelle.

No cinema brasileiro, a ideia de um cinema voltado para o *queer*, apesar de ter sempre sido representado em sua filmografia, seja de maneira caricata, como nos filmes dos ano 1950, ou de maneira pejorativa e rasa, como nas pornochanchadas dos anos 1970. Na dissertação de Antonio Moreno, "A personagem homossexual no cinema brasileiro",

> a representação dos homossexuais no cinema brasileiro, existiriam três fases principais de construção de representações: a primeira, entre os anos 20 e 60, marcada pela invisibilidade quase completa; a segunda, a partir dos anos 60, marcada por um maior número de películas que passou a abordar o assunto, mas ainda não de forma central; e a terceira, a partir dos anos 70, quando houve um *boom* em torno da temática. (VIRGENS, 2013, p. 2-3)

Durante este período, as produções cinematográficas que representavam personagens LGBT+ eram marcadas por estereótipos, pela comédia e por finais geralmente trágicos. Isso acontecia, em grande maioria, por conta da erotização dos personagens nas pornochanchadas visando o único e somente interesse do público masculino.

Foi somente durante os anos 1990, com o advento do Cinema de Retomada — especialmente através do filme "Carlota Joaquina - Princesa do Brasil" (1995), de Carla Camurati — que as produções cinematográficas passaram a abordar sobre a homossexualidade de maneira mais aprofundada e menos caricata. Apesar do grande número de filmes que foram produzidos no momento, o público não acompanhou o crescimento. Por exemplo, dentre os filmes com temática LGBT+ de maior renome que atingiram mais de 100 mil espectadores, encontram-se apenas "Madame Satã" (2002), de Karim Aïnouz, "Amores Possíveis" (2001), de Sandra Werneck e "Cazuza - O Tempo Não Para" (2004), de Sandra

Werneck e Walter Carvalho.

A baixa recepção do público, de acordo com o pesquisador André Ricardo Araújo Virgens, se deu a uma série de fatores, que podem ser contemplados, inclusive, até mesmo nas produções cinematográficas sobre a temática LGBT+ contemporâneas:

> Isso denota, talvez, um preconceito arraigado do mercado distribuidor e exibidor (ou mesmo do público) em torno desses filmes. Mas não só. (...) A falta de profissionalização/experiência de realizadores/produtores que trabalham com esse campo temático também aparece como elemento que potencializa a não inserção desses filmes num circuito mais amplo. (VIRGENS, 2013, p. 5)

OBJETO: "CORPO ELÉTRICO" (2016)

O mineiro Marcelo Caetano, antes de dirigir e escrever o seu primeiro filme, "Corpo Elétrico" (2016) percorreu uma trilha bastante consolidada na temática LGBT+ cinematograficamente: dirigiu os curta-metragens "Bailão" (2009), "Verona" (2013), com a participação da drag queen Pantera, e "Blasfêmea" (2017), co-dirigido com a MC Linn da Quebrada. Foi também co-roteirista e assistente de direção do filme de Anna Muyalert, "Mãe só há uma" (2016), assistente de direção do filme de Gabriel Mascaro, "Boi Neon" (2015) e produtor de elenco do longa-metragem do renomado Kleber Mendonça Filho, "Aquarius" (2016).

No longa, o paraibano Elias, gay e migrante, mora em São Paulo e trabalha em uma fábrica de confecção de roupas. Ao longo do seu cotidiano como trabalhador, o jovem concilia as suas amizades (que, basicamente, são todas do mesmo círculo social do trabalho) e o sexo com outros homens. Neste ínterim, é possível notar como o protagonista acaba traçando boa parte da sua vida em prol do seu emprego: seja suas relações pessoais ou mesmo suas aspirações.

Figura 1

Figura 2

Por outro lado, na narrativa também há o ex-namorado de Elias, aparentemente mais bem de vida, pesquisador acadêmico e bastante mente aberta. A principal e mais visível diferença entre os personagens – e que, ao fim, irá degringolar, inclusive, no destino do próprio Elias – é a quantidade de tempo livre que um tem enquanto o outro não tem.

Enquanto Elias passa boa parte do seu tempo livre descobrindo outros corpos como uma maneira de saciar a vontade que a rotina na fábrica o obriga a ter, o seu companheiro não vive essa mesma realidade (embora, em algum momento, se tenha a impressão de que ele tenha plena consciência disso).

Como é possível analisar nas Figuras 1 e 2 representadas acima, há uma dicotomia presente na vida de Elias: a do seu ambiente de trabalho e do ambiente social. Na Figura 1, Elias é visto em um ambiente branco e fechado (sinônimo de limpeza, higienização, ordem), enquanto na Figura 2, enquanto socializa com os colegas de trabalho, há um ambiente mais amplo e escuro (contraponto à figura anterior). Desta maneira, o diretor Marcelo Caetano constrói uma oposição entre a vida no chão de fábrica e a liberdade sexual/social do protagonista.

Ao tratar sobre sexualidade, pode-se dizer que existem muitas produções cinematográficas brasileiras contemporâneas sobre o tema. No entanto, muito pouco se fala sobre o mundo periférico, aquele que não pode se dedicar ao luxo do prazer e do ócio por conta de um *status quo* de subordinação. Neste sentido, "Corpo Elétrico se destaca por apresentar o universo gay e trans periférico como um modo de retratar essa realidade um tanto esquecida.

O CONCEITO DE 'CORPOS DÓCEIS' EM "VIGIAR E PUNIR" (1975) DE MICHEL FOUCAULT

"Vigiar e Punir", obra do filósofo francês Michel Foucault, foi publicado em 1975 (sendo traduzido apenas no ano de 1987 no Brasil) e trata sobre uma análise sobre a vigilância e o sistema penal nas instituições tais quais os hospitais, as prisões e as escolas. No quinto capítulo, o autor debruça-se sobre a definição de "corpos dóceis". Para Foucault, uma maneira de entender os papéis e as relações de poder na contemporaneidade, era necessário pensar no arquétipo de um soldado

> O soldado é antes de tudo alguém que se reconhece de longe; que leva os sinais naturais de seu vigor e coragem, as marcas também de seu orgulho: seu corpo é o brasão de sua força e de sua valentia; e se é verdade que deve aprender aos poucos o ofício das armas — essencialmente lutando — as manobras como a marcha, as atitudes como o porte da cabeça se originam, em boa parte, de uma retórica corporal da honra (FOUCAULT, 1987, p. 26)

Foi apenas a partir do século XVIII que esse ideário do soldado ideal passou a ser delimitado. O soldado da modernidade, de acordo com Foucault "tornou-se algo que fabrica; de uma massa informe, de um corpo inapto, fez-se a máquina de que se precisa; corrigiram-se aos poucos as posturas" (FOUCAULT, 1987, p. 26). Neste sentido, o trabalhador moderno, especialmente aquele ligado às instituições acima mencionadas, tornava-se cada vez mais mecânico, disposto apenas a desenvolver sua compostura no meio de produção.

Para tal, era necessário criar em si uma disciplina de um local heterogêneo a todos os outros e que pudesse ser fechado em si mesmo, protegido por uma "monotonia disciplinar". O controle da atividade seria uma ferramenta necessária para os detentores do poder para que, assim, pudessem controlar os corpos ao seu redor. Em sua análise, Foucault elenca alguns dos controles principais: 1) **o tempo**, que de acordo com o filósofo, trata-se de constituir um tempo "integralmente útil": "É expressamente proibido durante o trabalho divertir os

companheiros com gestos ou de outra maneira, fazer qualquer brincadeira, comer, dormir, contar histórias e comédias" (FOUCAULT, 1985, p. 36).

Ao longo do filme, é possível analisar que o protagonista Elias acaba por receber uma advertência de um de seus superiores no trabalho para melhorar sua postura e não tornar-se tão íntimo com os colegas, conforme bem coloca Foucault. Em seguida, Foucault determina o controle sobre 2) **a elaboração temporal do ato**, na qual é necessário que haja dentro destas instituições "um ritmo coletivo e obrigatório, imposto do exterior" (FOUCAULT, 1986, p. 37). É perceptível esse controle no filme no momento quando o protagonista chega com ressaca ao seu local de trabalho e uma de suas superiores o chama a atenção para melhorar a produtividade.

Outras maneiras de controle são 3) **o corpo e o gesto**, que de acordo com Foucault tem o objetivo de melhorar a eficácia e a rapidez do indivíduo e 4) **a disciplina**, que determina as ações que esse corpo, uma vez proposto pelos superiores, tem de se abster. Ao longo de todo o longa-metragem é possível analisar como o ambiente de trabalho de Elias, um local de produção de tecidos, tem essas características intrínsecas, não apenas ao protagonista, mas a todos os seus colegas de trabalho que, caso não as sigam, seriam sancionados com uma advertência.

Por fim, Foucault também cita dentre essas experiências de controle 5) **a utilização excessiva**, ou seja, quanto mais o soldado fazia a mesma ação, mais essa ação é incrustada em seu próprio agir natural. No longa-metragem de Marcelo Caetano, essa situação é bastante visível, principalmente pelo fato de todos os personagens estarem trabalhando em chão de fábrica, fazendo atividades manuais todos os dias durante o horário comercial e, a partir desse gesto, torna-se automático.

Como bem analisa Foucault, os instrumentos de controle utilizados nas instituições (aqui, por exemplo, sendo analisada apenas o trabalho como uma delas), fazem do indivíduo um corpo dócil na produção. " A política, como técnica da paz e da ordem internas, procurou pôr em funcionamento o dispositivo do exército perfeito, da massa disciplinada, da tropa dócil e útil" (FOUCAULT, 1985, p. 41).

Caso analisado de maneira foucaultiana, o filme de Marcelo Caetano apresenta não apenas a singularidade por conta de seus personagens LGBTQIA+, mas também por conta da reflexão em torno do trabalho a que esses indivíduos estão envolvidos diariamente. São relações de poder que são transversais ao campo da identidade, mas que também se fazem presentes, tanto no filme, quanto neste artigo.

CONCLUSÃO

Em “Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais”, a pesquisadora Kathrynn Woodward determina que os símbolos de diferença que caracterizam a identidade sexual são sempre representadas por sistemas dominantes de representação. Para a autora

> (...) a forma como vivemos nossas identidades sexuais é medida pelos significados culturais sobre a sexualidade que são produzidos por meio de sistemas dominantes de representação. (...) As identidades são diversas e cambiantes, tanto nos contextos sociais nos quais elas são vividas quanto nos sistemas simbólicos por meio dos quais damos sentidos a nossas próprias posições (WOODWARD, 2014, p. 33)

A partir da análise feita pelo presente artigo, é possível analisar que a sexualidade os definidores de identidade sexual presentes no filme “Corpo Elétrico” ultrapassam o campo da identidade em si, para também tratar de campos de poder, especialmente no campo do trabalho, como analisado por meio da obra de Michel Foucault.

Também é interessante destacar que as produções cinematográficas brasileiras contemporâneas com a temática LGBTQIA+, apesar de não atingirem um público considerável, pelos motivos apenas citados razoavelmente neste artigo, cada vez mais tratam de abordar outras questões transversais — como, neste caso, a do trabalho e do status quo de poder na nossa sociedade.

BIBLIOGRAFIA

BUTLER, Judith. **Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory.** Theatre Journal, Vol. 40, No. 4. Baltimore, Estados Unidos da América: The Johns Hopkins University Press, 1988.

FOUCAULT, Michel. **Os corpos dóceis. In: Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis, Vozes, 1987.

JAGOSE, Annamarie Rustom. **Queer Theory: an introduction.** Nova Iorque, Estados Unidos da América: New York University Press, 1996.

MORENO, Antônio do Nascimento. **A personagem homossexual no cinema brasileiro**. Dissertação (Mestrado em Artes Audiovisuais) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1995.

STAM, Robert. **Film Theory: an introduction.** Malden, Massachusetts: Blackwell Publishers Inc., 2000.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais.** 2014.

PERSONAGENS EM SERIADOS E O DESENVOLVIMENTO DA FEMINILIDADE DE SANSA STARK

ROSA, Mariana[1]

RESUMO: Personagens podem ser definidos como seres que habitam uma realidade ficcional. No decorrer dos anos, diversas teorias foram criadas para descrevê-los dentro da literatura, cinema e teatro, mas com o desenvolvimento dos seriados, a partir dos anos 1950, algumas perspectivas mudaram. O novo formato permitiu o desenvolvimento e aprendizado dos personagens, surpreendendo os espectadores com reviravoltas e decisões que aproximavam o *ser ficcional* do *ser real*. Personagens planificados se tornavam redondos, crescendo a partir de seus traços modulares e sendo um produto do enredo no qual estavam inseridos.
Após pesquisa qualitativa aplicada junto aos fãs Game of Thrones, foi verificado que Santa Stark é a personagem feminina que mais surpreendeu e mudou a opinião dos espectadores da série. Das 4.694 respostas válidas, 51,1% citaram a personagem. Além de uma análise dos fatores que configuram um ser ficcional e das particularidades provenientes das narrativas seriadas, este artigo irá detalhar a trajetória de Sansa e destacar fatores que ilustraram o desenvolvimento da personagem, através de situações; de suas atitudes; do espelhamento e aprendizagem com com outros personagens da trama; e de referências utilizadas na figuração. Tudo isso a partir de traços associados a manifestação da feminilidade, que podem ser observados na composição das características modulares da personagem.

PALAVRAS-CHAVE: Personagem; Séries; Desenvolvimento; Feminino; Sansa Stark.

INTRODUÇÃO

A personagem Sansa Stark (Sophie Turner), de George R. R. Martin, aparece pela primeira vez no seriado da HBO *Game of Thrones* em 17 de abril de 2011, na estreia da série. Como integrante do livro, ela é recorrente nas discussões desde o seu lançamento, em 1996. Entretanto, ganhou grande visibilidade com a adaptação televisiva, que além de ser um formato mais acessível audiências, ocorreu de forma concomitante com o aumento do poder do compartilhamento de opiniões, argumentos e interesses pelas redes sociais online (BOIX, DE MIGUEL, 2013).

O formato adotado pela narrativa permitiu aos espectadores a possibilidade de compreender as características modulares dos personagens e observar a evolução de suas histórias e desenvolvimento individual, a partir de aprendizados e convivências dentro da história (ESQUENAZI, 2011).

Após análise da teoria do binarismo e da performatividade dos gêneros (BUTLER, 2003), foi possível observar que muitas das características modulares de Sansa Stark pertenciam ao universo dito como “feminino” e que seu desenvolvimento como personagem

---

[1] Mariana Alves da Silva Rosa; recém graduada em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal do Paraná; marianaasrosa@hotmail.com

se deu a partir de tais características. Mas para compreender a total evolução da personagem é necessário entender a pertinência do estudo de personagens e representações midiáticas, além do próprio impacto de Sansa como modelo feminino em um seriado tão disseminado quanto *Game of Thrones*.

PERSONAGEM

Por excelência, a personagem é um ser fictício (CANDIDO, 2011, p. 55). Essa determinação pode ser considerada paradoxal, pois como pode uma ficção *ser*? A co-relação entre *pessoa* — ser vivo — e *personagem* é uma contradição constante entre autores, e um denominador comum encontrado é que os personagens são reflexos de seres reais[2] e eles existem a partir da concepção de uma realidade ficcional (BRAIT, 2017 p. 19), que corresponde à narrativa em que o personagem se encaixa. A construção de um bom personagem, ou seja, de um ser ficcional, depende portanto, da delimitação de sua realidade ficcional, em ordens filosóficas, psicológicas e sociológicas (ROSENFELD, 2011). Rosenfeld defende que é “a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza.” (2011, p. 21). Portanto, este “ser” que vive a realidade ficcional, lhe configura veracidade, aproximando-a à nossa realidade. A personagem permite que o leitor/espectador não só viva, como compreenda uma vida que não a sua.

Ao longo da história, muitos autores buscaram tipificar personagens nas narrativas literárias, teatrais e cinematográficas[3]. Mas a classificação mais utilizada para as narrativas do século XX partiu das categorias definidas por E. M. Forster (1879-1970). Em seu livro *Aspectos do romance* de 1927, o escritor inglês classifica as personagens como *flat* — planas ou tipificadas — e *round* — redondas, esféricas ou multidimensionais (BRAIT, 2017). As personagens planas são definidas por um único traço ou caraterística e são facilmente delimitáveis. Geralmente, são definidas em poucas palavras e estão imunes à evolução, sendo incapazes de surpreender o leitor ou espectador (CANDIDO, 2011, p. 63). Já as redondas, são dinâmicas e multifacetadas, apresentando várias qualidades e tendências. A prova de que uma personagem é esférica é a sua capacidade de surpreender de maneira convincente, trazendo em si a imprevisibilidade comum a do ser-humano real (Idem).

---

[2] Dos teóricos, Aristóteles foi o primeiro a tocar no personagem como o reflexo da pessoa humana. A *mimemis* aristotélica dizia respeito à semelhança existente entre personagem e pessoa. (BRAIT, 2017, p. 38)

[3] Aristóteles, Horácio (65-8 A.C), Philip Sidney (1554-1586), John Dryden (1631-1700), Edwin Muir (1887-1959) e outros (BRAIT, 2017)

A partir do anos 1950, com o desenvolvimento dos seriados televisivos, as classificações de personagens precisaram ser revistas, uma vez que enquadravam apenas os "seres" das narrativas literárias, teatrais e cinematográficas. Como gênero narrativo, a série tem a vantagem do grande número de horas de duração, permitindo a profunda observação da intimidade das personagens; a possibilidade do desenvolvimento de personagens secundárias; a evolução de histórias individuais, além da correlação e aprendizado com os outros a sua volta (ESQUENAZI, 2011). A difusão fragmentada dos episódios, estendidos por vários anos, também concede aos espectadores o tempo necessário para compreender e aceitar as evoluções das personagens (Idem).

As personagens de seriado seriam, portanto, um produto do enredo no qual estão inseridas (BRAIT, 2007, p. 52). Esquenazi (2011) defende que a personagem serial se torna esférica no decorrer da narrativa, pois deve ser apresentada ao espectador como tipificada e estável. Só assim ela pode ser reconhecida facilmente e identificada para, só então, buscar suas características individuais no desenrolar da série (ESQUENAZI, 2011).

> As transformações de estados do mundo ficcionais não substituem apenas um pelo outro: a sua sucessão enriquece a memória da série. E cada personagem não é apenas um carácter geralmente tipificado e facilmente reconhecível pelos telespectadores; torna-se uma figura carregada de uma história pessoal cada vez maior à medida que a série se desenvolve. Casa uma das suas aparições é suscetível de evocar acontecimentos ou encontros que a levaram ao ponto em que se encontra" (ESQUENAZI, 2011, p. 141)

GAME OF THRONES E SERIEFILIA

Game of Thrones é a adaptação televisiva da obra literária de George R. R. Martin, Crônicas do Gelo e do Fogo. Transmitida desde 2011 pela emissora americana HBO, a série narra a história de um universo fantástico com aparência medieval situado no reino fictício de Westeros. A região é, inicialmente, governada por um rei e dividida por grandes famílias — chamadas de casas —, cada uma com seus vassalos e casas menores, estabelecendo, assim, uma hierarquia e relações de governo. A narrativa apresenta a jornada de diversos personagens, a partir de seus pontos de vista e características individuais, não tendo uma só personagem principal. Eles de desenvolvem a partir das experiências que vivenciam, em meio a confrontos com seres fantásticos e mágicos, bem como situações políticas, éticas e sentimentais.

Além de ser o programa com maior audiência na HBO, *Game of Thrones* é desde 2012 a série mais pirateada do mundo[4], entrando para o *Guinness Book* em 2015 como o seriado televisivo mais pirateado de todos os tempos[5]. A resposta da crítica também foi imediata. Ainda nas primeiras temporadas, a série foi citada na lista de melhores do ano da revista *TIME* (2011 e 2012) e da revista *The Hollywood Reporter* (2012)[6]. Em 2013, *Game of Thrones* foi eleito o quarto melhor programa de televisão de todos os tempos, segundo a The Hollywood Reporter[7]. A crítica especializada também se manifestou. Em seu primeiro ano no ar, a série foi indicada a 13 prêmios Emmy, colecionando, atualmente, 132 indicações. Na edição de 2016 da premiação, *Game of Thrones* virou a série dramática mais premiada de todos os tempos com 38 estatuetas, e alcançou 47 na edição de 2018[8].

Frente aos dados apresentados, é possível afirmar que *Game of Thrones* é a série norte-americana de maior difusão da atualidade. Os esforços feitos pelas novas tecnologias de transmissão desenvolvidas pela HBO, somada à capacidade de pirateamento do seriado, criou uma base de fãs ativa nos cinco continentes. Seguindo os conceitos propostos por Jost (2012) na definição de *seriefilia*, os fãs de *Game of Thrones* aumentaram consideravelmente após o lançamento da série. Segundo pesquisa realizada em 2012 pelo portal Volture[9], após a segunda temporada, a saga alcançou o primeiro lugar em devoção pelos fãs, com 4.2 milhões de seguidores no Facebook. Fãs estes, que foram definidos como os "mais devotos", se manifestam para além da tela, expondo suas opiniões, gostos e desgostos em fóruns online especializados, páginas pessoais e, principalmente, em páginas e grupos do Facebook.

Jost (2012) coloca para o sucesso das séries norte- americanas, que é do caso de *Game of Thrones,* depende do papel antropológico desempenhado pelas personagens. Mesmo que

---

[4] Dado mais recente disponibilizado em 26 de dezembro de 2016, no portal especializado TorrentFreak: <https://torrentfreak.com/game-of-thrones-most-torrented-tv-show-of-2016-161226/>

[5] Disponível em: <http://www.businessinsider.com/game-of-thrones-breaks-into-guinness-world- records-2015-9>

[6] Disponível em:< http://entertainment.time.com/2011/12/07/the-top-10-tv-series-of-2011-the-best-and-the-rest/>,<http://entertainment.time.com/2012/12/04/top-10-arts-lists/slide/game-of-thrones/> e http://www.hollywoodreporter.com/gallery/tim-goodmans-15-best-tv-404853/1-15-shameless- showtime>

[7] Disponível em: <http://www.hollywoodreporter.com/lists/best-tv-shows-ever-top-819499/item/sex- city-hollywoods-100-favorite-821377>

[8] Disponível em: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2015/sep/20/emmys-2015-game-of-thrones-best-drama-record> e < http://www.emmys.com/shows/game-thrones>

[9] Disponível em: <http://www.vulture.com/2012/10/25-most-devoted-fans.html?mid=nymag_press>

centralizados em narrativas próprias, os seriados constroem personagens dos quais os objetivos os colocam em uma situação que o espectador identifica como sua (JOST, 2012). Então, entender o sucesso de uma série e seus impactos na atualidade, é entender a construção de um personagem.

SANSA STARK

Sansa é a primeira filha mulher de Eddard Stark (Sean Bean) e de Catelyn Tully (Michelle Fairley), lordes de Winterfell, terras ao norte de Westeros, região fictícia criada para o universo das *Crônicas do Gelo e do Fogo.* Sua primeira aparição na série já é fundamental para a apresentação ao espectador de suas características básicas, estáveis (ESQUENAZI, 2011), e antagônicas às de sua irmã mais nova, Arya (Maisie Williams). Ela e a irmã tomam lições de bordado com septã Mordane, uma espécie de tutora. Enquanto Arya não leva jeito para a costura, Sansa deixa indícios de sua personalidade ao ser elogiada pela septã, demonstrando ser mais apta aos costumes comumente relacionados às mulheres medievais, tempo em que a séria faz analogia. Na primeira temporada, Sansa tem pouco mais de 13 anos e com o desenrolar dos primeiros episódios sua personalidade como uma menina tradicional e apaixonada fica cada vez mais evidente aos espectadores. Em uma de suas falas ela deixa claro que tudo o que almeja é casar com o príncipe: "Quem liga para o seu professor idiota de dança, eu não posso ir. Eu vou me casar com o príncipe Joffrey. Eu o amo. E eu vou ser sua rainha e ter filhos com ele"[10].

As escolhas e opiniões de Sansa correspondem a realidade ficcional que ela está inserida. Sendo Westeros uma analogia a medievalidade, a personagem, que é mulher, se preserva no lar e valoriza questões tradicionais femininas, como a polidez, a discrição e o casamento. E, diferentemente de sua irmã, que também é submetida a tais tradições, Sansa corresponde às características da mulher medieval e escolhe se desenvolver a partir delas. Após análise, é possível observar que performance da personagem se associa, quase que por completo, aos aspectos comumente atribuídos ao gênero feminino.

Os sexos biológicos comumente usados para classificação são dois: fêmea e macho. Com base neles foram construídas uma série de performances sociais designadas para cada sexo, chamadas de feminilidade e masculinidade (SCOTT, 1995). A um sexo é determinada uma manifestação social própria, sendo ao macho (homem) a masculinidade e à fêmea

---

10 STARK, Sansa, "*Uma Coroa Dourada",* Game of Thrones, 2011 (44'45'' min)

(mulher) a feminilidade. Essas performances são definidas como os papeis sociais do homem e da mulher, que podem mudar com a temporalidade e de uma cultura para a outra, mas permanecem relacionadas a seus respectivos sexos (GROSSI, 1998). Na cultura ocidental, a noção do gênero feminino está associada à maternidade, vinculando essa manifestação à doçura, à delicadeza, ao cuidado, à emoção, aos sentimentos e à intuição (RIUS, 2012). Ao masculino é atribuída a virilidade, a dominação, a cognição, a razão e o intelecto, a força e a agressividade física, o poder e o controle dos sentimentos, da sensibilidade e da vulnerabilidade (Idem, 2012). Scott (1995) e Rius (2012) acreditam que as definições postas ao masculino e ao feminino também impõem relações de poder, em que os homens aparecem como dirigentes do mundo, de suas famílias, mulheres e filhos. Algo que seria o legítimo, superior e paradigmático: o masculino. Algo que seria pouco legítimo, inferior e submetido: o feminino (RIUS, 2012). A realização desta premissa é possível devido à sociedade patriarcal, que é a realidade simbólica em que a grande maioria das comunidades ocidentais vive (Idem). Como descrito anteriormente, esta concepção de gênero pode sofrer alterações nas variantes espaciais, culturais e temporais, mas se mantém fixa a subordinação feminina pela "necessidade" do macho dominante e a constante negação masculina pelas características do outro:

> O princípio de masculinidade baseia-se na repressão necessária dos aspectos femininos – do potencial bissexual do sujeito – e introduz o conflito na oposição entre o masculino e o feminino. Desejos reprimidos são presentes no inconsciente e constituem uma ameaça permanente para a estabilidade da identificação de gênero, negando sua unidade e subvertendo sua necessidade de segurança. (SCOTT, 1995, p. 16)

Os desejos, escolhas e aspirações de Sansa Stark nos primeiros episódios do seriado correspondem à performatividade do feminino, sendo estas características suas concepções modulares para o desenvolvimento de sua história. No decorrer das temporadas Sansa é retirada de sua zona de conforto, perde sua família, é passa por diversas situações políticas, além de torturas físicas e psicológicas. Ela se casa, contra sua vontade, duas vezes e é estuprada e agredida. Mesmo crescendo com o seu enredo e se tornando uma personagem multifacetada (ESQUENAZI, 2011), Sansa toma suas decisões a partir de sua personalidade modular, de forma cuidadosa e polida, e desta forma ela se mantém viva até então. Então a feminilidade que a constituiu como personagem pode ser compreendida como uma ferramenta para sua sobrevivência.

E, além de suas próprias vivências, seus encontros com outros personagem permitiram aos produtores e roteiristas o alargamento da personalidade de Sansa, funcionando como "eventuais espelhos" (ESQUENAZI, 2011, p. 139). Essa ferramenta foi peça chave para a

formação alegórica de Sansa, reproduzida, inclusive, em duas ocasiões da fala da própria personagem na sétima temporada e na escolha de seu figurino no decorrer da série.

No início da primeira temporada, quando Sansa viaja com o pai e a irmã para Porto Real, sua principal referência feminina se torna sua então futura sogra, a rainha Cersei Lannister. O figurino da personagem passa a ser em tons pasteis e ela opta por usar o cabelo partido no meio, como Cersei. Esta última é inteligente, fria e nunca age sem pensar, características que Sansa, mesmo não se dando com ela, acaba incorporando. A próxima grande mudança no figurino da personagem ocorre com a chegada de Margaery Tyrell. As personagens se tornam melhores amigas e confidentes, mas Margaery é confiante, segura de si e tem facilidade em manipular os homens, características que Sansa almejava. Então ela passa a usar penteados um pouco mais elaborados e vestidos mais decotados, com silhueta semelhante aos da amiga.

IMAGENS 1 E 2: MARGAERY E SANSA, 3a TEMPORADA

FONTE: Dailymail (2014) e Game of Thrones BR, Amino (2017)

Petyr Baelish (Mindinho) também teve grande influência na formação de Sansa. Ele a acompanhou de perto desde a morte de seu pai, instruindo-a e a aconselhando. Além de dono dos principais bordéis, Mindinho é Mestre da Moeda de Porto Real, fazendo-o um dos homens mais importantes da capital. Sansa nunca teve a intenção de se parecer com ele, como teve com Margaery e — por um curto período — com Cersei, mas muitas das características do personagem foram, pouco a pouco, lhe sendo apresentadas. Durante a viagem para o segundo casamento, com Ramsay Bolton (5ª temporada), Sansa tinge os cabelos de preto e passa a usar roupas escuras, se assemelhando muito à figuração de Baelish. Antes de condená-lo à morte, no final da sétima temporada, ela reconhece todos os ensinamentos que o tutor lhe dera.

IMAGEM 3: SANSA E MINDINHO, 5a TEMPORADA

FONTE: Clothes on Film (2015)

Por fim, se destacam os dois figurinos feitos inteiramente pela personagem, quando ela finalmente se vê livre das represálias dos Lannister, de Mindinho e de Ramsay. O primeiro diz respeito ao traje escolhido por ela para a reconquista de Winterfell. Mesmo oficialmente sendo casada com um Lannister (Tyrion Lannister, seu primeiro casamento) e depois com um Bolton, Sansa bordou um lobo, símbolo da casa Stark, no peito e, por cima, usou uma longa capa de pele, item clássico do figurino de seu pai quando ainda vivo. Isso deixou claro que, além de estar de volta à sua casa, para ela ambos os casamentos foram anulados.

IMAGEM 4: SANSA NO EPISÓDIO “A BATALHA DOS BASTARDOS”, 6a TEMPORADA

FONTE: Sceener (2016)

Mas por toda a sétima temporada, a personagem mantém um conjunto que traduz em sua potência aquilo que Esquenazi (2011) configura como "espelhos" para a formulação das personalidades. Ao governar o norte como regente do irmão, Sansa utiliza um vestido preto elaborado pela figurinista do seriado, Michele Clapton. A peça tem partes em pele e adornos de lobos, que fazem referência à Winterfell e aos Stark; saias com estampas geométricas que remetem tanto aos peixes da casa Tully, linhagem de sua mãe, quanto ao símbolo de em "X" do "homem esfolado" do brasão dos Bolton, que marcaram sua história; além de seu cabelo voltar a ser dividido no meio, como o de Cersei Lannister. Quando questionada por Jon sobre o penteado, Sansa admite que, apesar de tudo, aprendeu muito com a antiga rainha. Utilizar o penteado conecta-se, também, à posição de poder à ele atribuído. Em entrevista à revista Time[11], a figurinista alegou que as fivelas, cintos e alças de couro que arrematam o vestido, simbolizam uma barreira posta pela personagem; o autocontrole de Sansa sobre o próprio corpo, principalmente depois de ter sofrido abusos físicos e morais por homens.

IMAGENS 5 E 6: FIGURINO E PENTEADO DE SANSA NA SÉTIMA TEMPORADA

FONTE: Elite Daily (2018) e Hello Magazine (2017)

[11] A entrevista com a descrição completa do figurino de Sansa e dos outros personagens na sétima temporada está disponível em: <http://time.com/4793537/game-of-thrones-costumes/>

Como analisado anteriormente, o formato das narrativas seriadas — configurado por sua temporalidade e difusão fragmentada — permite aos espectadores não apenas a observação da intimidade das personagens, como a devida compreensão de todos as parcelas do desenvolvimento das características destes. Algo que poucas ficções podem oferecer (ESQUENAZI, 2011). Em 7 anos, Sansa Stark deixou de ser uma menina filha de um senhor de terras, que tinha como única preocupação arranjar um bom casamento, para virar uma mulher que perdeu tudo subitamente, que fora torturada de diferentes maneiras e que teve que se desenvolver das únicas formas que conseguiria: a partir de suas características básicas como personagem e ao reflexo daqueles que a cercava.

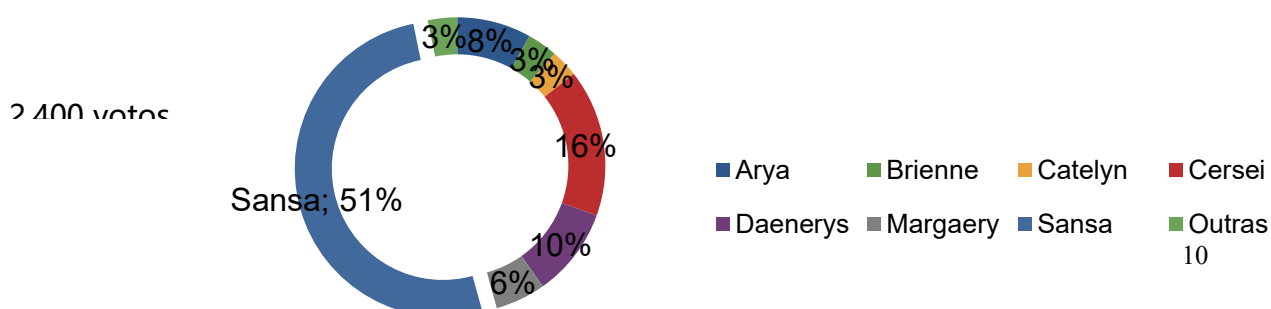
CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os dados apresentados comprovaram que a intensidade do impacto cultural acumulado por *Game of Thrones* nas 7 temporadas já transmitidas nunca foi vista antes nas ficções produzidas para a televisão. Os fãs discutem e teorizam em diferentes plataformas, além de consumir e reproduzir produtos derivados da narrativa. E como o personagem é quem garante nitidez e viabiliza a realidade ficcional (ROSENFELD, 2011), o estudo destes é essencial para a compreensão do impacto de tais narrativas no público.

Em questionário realizado em junho de 2017 nos dois maiores grupos de fãs de *Game of Thrones* no Facebook no Brasil (Game of Thrones Brasil e Game of Thrones Brasil L&S), foi possível coletar dados que comprovaram Sansa como uma personagem multifacetada e interessante para estudo. Dentre as personagens femininas dispostas nas 8 alternativas, Sansa foi a que mais surpreendeu os telespectadores nas 6 temporadas transmitias até então. Dos 4.738 dados coletados, Sansa obteve 51% (2.400) dos votos (ROSA, 2018).

GRÁFICO 1: PERSONAGENS QUE MUDARAM A OPINIÃO/ SURPREENDERAM OS ESPECTADORES DURANTE A TRANSMISSÃO DO SERIADO

FONTE: ROSA, 2018

Pesquisa aplicada nos dois maiores grupos do Facebook de fãs de *Game of Thrones* no Brasil (mais de 500 mil membros) Maio junho de 2017 - total de 4.738 respostas

Os dados mostram que o telespectador conseguiu acompanhar o crescimento da personagem durante os anos e aceitou seu desenvolvimento de acordo com a narrativa. Outro ponto interessante de se pensar é a representação de Sansa como um estereótipo da "feminilidade", a qual que foi sua escolha desde o começo da série. A representação de diferentes mulheres, independente de suas características e decisões, é importante para que seja desmistificada a sobreposição de uma performance de gênero sobre o outra, além de contribuir para que o fim da binariedade imposta pelo patriarcado. A oposição histórica de masculino e feminino imporia uma condição monótona em que não é levada em conta a realidade vivida pelos indivíduos e suas diferentes experiências sociais (SCOTT, 1995). Para Scott (1995) é necessário rejeitar o caráter fixo do binarismo, reverter sua construção hierárquica e respeitar as construções individuais, independentes dos aspectos escolhidos.

> O problema da questão de gênero é que ela prescreve como *devemos* ser em vez de reconhecer como somos. Seríamos bem mais felizes, mais livres para sermos quem realmente somos, se não tivéssemos o peso das expectativas do gênero (ADICHIE, 2015, p 22)

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos feministas.** São Paulo: Editora Schwarcz, 2015.

BRAIT, Beth. **A Personagem**. São Paulo: Contexto, 2017.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; ALMEIDA PRADO, Décio de & SALLES.

D'ADDARIO, Daniel. **How *Game of Thrones*' Costumes Hide Secrets About the Show**. Time, 2017. Disponível em <http://time.com/4793537/game-of-thrones- costumes/>. Acesso em: 29 de abril de 2018.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. **As Séries Televisivas.** 1. ed. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

GROSSI, Miriam Pillar. **Identidade de Gênero e Sexualidade.** Disponível: <http://miriamgrossi.paginas.ufsc.br/files/2012/03/grossi_miriam_identidade_de_genero_e_sexualidade.pdf/ >. Acessado em: 18 de abril de 2018.

GOODMANS, Tim. **Tim Goodman's 15 Best TV Dramas of 2012**. The Hollywood Reporter, 2012. Disponível em <http://www.hollywoodreporter.com/gallery/tim- goodmans-15-best-tv-404853/1-15-shameless-showtime>. Acesso em: 20 de maio de 2017.

JOST, François. **Do que as séries americanas são sintoma?**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

LUSHER, Tim. **The Guardian's top 50 television dramas of all time**. The Guardian, 2010. Disponível em<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/ tvandradioblog/2010/jan/12/guardian-50-television-dramas>. Acesso em: 16 de maio de 2017.

MANN, Bill. **TV Critic's Call: Here Are The Decade's 10 Best Series**. The Huffington Post, 2010. Disponível em<http://www.huffingtonpost.com/bill-mann/tv- critics-call-here-are_b_391101.html>. Acesso em: 16 de maio de 2017.

PONIEWOZIK, James. **The Top 10 TV Series of 2011: The Best and the Rest**. Time, 2011. Disponível em <http://entertainment.time.com/2011/12/07/the-top-10- tv-series-of-2011-the-best-and-the-rest/> Acesso em: 20 de maio de 2017.

PONIEWOZIK, James. **Top 10 TV Series**. Time, 2012. Disponível em <http:// entertainment.time.com/2012/12/04/top-10-arts-lists/slide/game-of-thrones/>. Acesso em: 20 de maio de 2017.

ROSA, Mariana. **Feminilidade e Representação: Análise de Recepção de Sansa Stark.** UFPR, 2018. Disponível em <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/56880>

SCOTT, Joan. **Gênero:** uma categoria útil para análise histórica. 1995. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721/40667>. Acesso em: 15 de abril de 2018.

THE GUARDIAN. **Emmy awards 2015: huge night for HBO as Game of Thrones sets record**. The Guardian, 2016. Disponível em <https://www.theguardian.com/tv- and-radio/2015/sep/20/emmys-2015-game-of-thrones-best-drama-record>. Acesso em: 8 de maio de 2018

THE HOLLYWOOD REPORTER. **Hollywood's 100 Favorite TV Shows**. The Hollywood Reporter, 2015. Disponível em <https://www.hollywoodreporter.com/lists/ best-tv-shows-ever-top-819499/item/sex-city-hollywoods-100-favorite-821377>. Acesso em: 20 de maio de 2017.

TORRENK FREAK. **'Game of Thrones' Most Torrented TV-Show of 2016.** Torrent Freak, 2016. Disponível em < https://torrentfreak.com/game-of-thrones-most- torrented-tv-show-of-2016-161226/> Acesso em: 20 de maio de 2017.

UMA Coroa Dourada (Temporata 1, ep. 6). Direção: Daniel Minahan. In.: GAME of Thrones. História: David Benioff, D. B. Weiss. Roteiro: Jane Espenson, David Benioff, D. B. Weiss. Realização: Home Box Office. Nova Iorque: Home Box Office, Inc., 2011. 53 min, son., color. Acesso em: junho de 2018

SIMPÓSIO 8:
IMAGINÁRIO E
NARRATIVAS AUDIOVISUAIS

COORDENAÇÃO:
PROF. DR. HERTZ WENDEL DE CAMARGO (UFPR) E
PROF. DR. MARCOS HENRIQUE CAMARGO RODRIGUES (UNESPAR)

DOCE, PROIBIDO, TENTADOR: A QUATERNIDADE MÍTICA E O PAPEL DA COMIDA NO FILME CHOCOLATE

OLIVEIRA, Arthur Carlos Franco[1]

RESUMO: O presente trabalho busca analisar, sob a ótica da teoria da quaternidade mítica proposta por Canevacci (1990), o papel da comida e o seu poder impulsionador da sociabilidade através do filme Chocolate (2000). No enredo do filme, encontramos uma mãe solteira e sua filha recém-chegadas a um pequeno vilarejo da França na década de 1960, onde abrem uma loja de chocolates que abala drasticamente a convivência social e os hábitos e costumes dessa sociedade altamente religiosa e estratificada. Partindo da metodologia de análise fílmica proposta por Vanoye e Goliot-Lété (1994), buscamos identificar as relações dos personagens com o chocolate, alimento de destaque no filme, através de um referencial teórico que encara a comida como objeto de ligação social e mediador das práticas entre os sujeitos. As relações entre os arquétipos *Pater, Filius, Spiritus e Diabolus* propostos por Canevacci são moldadas e modificadas pela inserção do chocolate e suas significações no ambiente estático e conservador da obra, já que o doce atua como item de desejo, repulsa, pecado e modificação gregária e identitária ao longo do filme. Os resultados indicam que a quaternidade mítica se encontra como elemento coesivo da estrutura diegética do filme, com evidente destaque para a capacidade dos hábitos alimentares de criar, reafirmar e reorganizar comportamentos.

PALAVAS-CHAVE: Canevacci; chocolate; comida; filme; mito.

1. Plantando o cacau

O cinema, analisado como produto cultural moldado pelo homem e ao mesmo tempo moldador da sociedade, pode ser encarado como um item de consumo capaz de apresentar a realidade de forma quase análoga, de certo modo formando uma impressão de realidade nos espectadores. A análise dos rituais presentes na construção fílmica oriundos da indústria cinematográfica permite elaborar inferências sobre comportamentos e posicionamentos culturais, que de certo modo transitam entre a natureza dual do sujeito, representando tanto os aspectos culturais quanto biológicos. A partir do consumo de material cinematográfico, o homem organiza seu universo simbólico tanto em nível individual quanto coletivo, através da percepção de outras vivências e ideais simbólicos presentes nos filmes na forma de ideologias, arte e concepções societárias. Apesar de se apresentar em grande variedade de forma e gênero, o cinema também possui em seu cerne a persistência de certas estruturas

[1] Mestrando em Comunicação pela Universidade Federal do Paraná e bolsista CAPES. Email: arthurcfranco@gmail.com

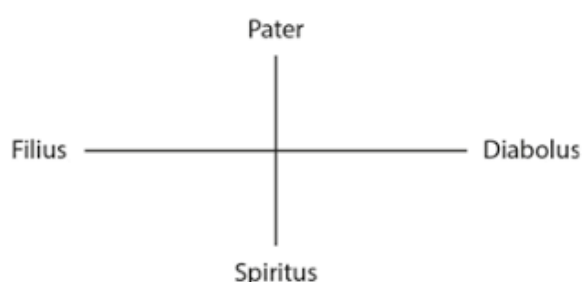
sistemáticas que se repetem a cada nova narrativa contada, além de seu consumo ocorrer em um ambiente quase sagrado. A diminuição das luzes, o silêncio requerido e a disposição de todos os olhares voltados para o sacerdote supremo, aqui representado pela tela iluminada como o verdadeiro altar da cerimônia, traduzem de forma emblemática um ritual quase que religioso.

As práticas e os modos da alimentação humana também são um fenômeno biocultural, agregando elementos tanto da natureza biológica dos indivíduos quanto das convenções culturais da sociedade. Analisar de que forma e em quais matrizes a alimentação é estabelecida se apresenta como campo que permite inferências sobre a relação dos sujeitos e sobre a organização social em que eles estão incluídos, já que diferentes sociedades têm diferentes formas de sistematização alimentar. Com efeito, o nosso objeto de estudo é o filme Chocolate, de 2000, nomeado a cinco Óscares e que tem a comida e seu papel social como condutor da sua estrutura diegética. Para tal análise, utilizamos a metodologia de análise fílmica proposta por Vanoye e Goliot-Lété (1994), que permite decompor o produto audiovisual e isolar elementos da narrativa para compreender como se da a sua relação com o todo, o que possibilita depreender elementos por vezes não perceptíveis a "olho nu". Além disso, aplicamos a ferramenta de análise da quaternidade mítica defendida por Canevacci (1990), que viabiliza esmiuçar os esquemas arquetípicos que compõem a estrutura diegética e que impelem a narrativa a desenrolar-se.

2. Temperando o chocolate

Canevacci (1990) entende o cinema como "o máximo produtor de ideologias mercantilizadas do século XX" (p. 22), e defende que o cinema é por si só antropológico, já que tem por si a possibilidade de representar qualquer narrativa histórico cultural situada no espaço tempo da humanidade, além de poder influenciar comportamentos e organizar hábitos através de estruturas diegéticas. Conforme mencionamos antes, a estrutura quase religiosa presente no âmbito do consumo fílmico se traduz em uma matriz predominantemente cristã, o que permitiu que Canevacci (1990) apresentasse uma antropologia fílmica que explicita a presença sistemática de arquétipos baseados em uma quaternidade mítica.

Assim, desponta uma antropologia que se insere no estudo não só da infra e superestrutura da sociedade, mas também no que Canevacci (1990) chama de hipo-estrutura, uma estrutura mítica presente no imaginário coletivo que apresenta fundamentos da cultura cristã burguesa imbuídos na cultura de massa. O cinema, para o autor, é um ritual comparável

à missa, na qual a mesma história sempre se repete com o eterno mito do nascimento, da escolha e da afirmação do herói, a sua morte por sacrifício até a sua ressureição. Com efeito, o cinema adota tanto uma linguagem quanto uma narrativa compreensível ao grande público, narrativa esta reconhecível por vezes não no nível consciente e lúcido, mas através dos contextos há muito difundidos na cultura cristã-burguesa, nos mitos enraizados na cultura e na religião. O cinema então, se utilizando dos elementos presentes na hipo-estrutura e na cultura cristã-burguesa, se guia no continuo preenchimento do esquema quaternário em suas narrativas, conjugando os quatro princípios da cruz arquetípica representada abaixo.

Canevacci (1990) nos dá detalhes do que cada elemento se constitui e de como eles se encontram presentes e coordenam a narrativa cinematográfica. Passemos então a definição resumida de cada um dos elementos para a seguir entender como eles se encaixam no objeto analisado.

Pater: é ao mesmo tempo a origem de todas as coisas quanto a determinação sócio-histórico do ser, representando o superego e, de qualquer ponto de vista, representa o poder. Representa a origem de tudo, é o elemento que dá início à narrativa.

Filius: é representado pelo ego, a epítome do herói,

> representa um *status* intermediário, de *passagem*, que encontra sua origem no *Pater*, e sua finalidade em se tornar, por seu turno, sempre *Pater*: e, com efeito, a *viagem* é a sua condição normal na ordem de narração. Ele viaja no conflito, dentro do esplendor e da miséria do sensível, as provas que deve superar servem para conquistar a meta da consciência individual e da racionalidade (CANEVACCI, 1990, p 57).

Em resumo, o *Filius* é o elemento que passa por um processo transitório, a viagem, buscando retomar ao status inicial, porém agora provido de autoconsciência, de entendimento racional e dilatado. Tem como seu desígnio final se tornar *Pater*, o qual é sua origem e provisor de força. Exemplos são Odisseu e Cristo, protagonistas de jornadas das quais renascem mais desenvolvidos e dotados de consciência florescente.

Diabolus: é o oposto ao *Filius*, o anti-herói, a sombra, "zona indistinta e incontrolada, pulsionante e rebelde do id" (CANEVACCI, 1990, p. 58). É oposto absolutamente também ao *Pater*, mas encontra no *Filius* o seu contemporâneo. Na religião, é Satanás; na epopeia, as provações que Odisseu enfrentou: Circe, os Comedores de Lótus, A Sereia, O Ciclope.

Spiritus: representa a concordância entre o *Filius* e o *Diabolus*, sendo seu âmago feminino, na lembrança da mãe, da origem do Espírito Santo na Santíssima Trindade, o elemento irracional e irrefletido. Devido a sua essência feminina, tanto tem o instinto materno de proteger *Filius* e com ele derrotar *Diabolus,* quanto o aspecto de fêmea sedutora cuja "histeria binária de sua natureza feminina leva-o aos braços de *Diabolus*. Aliás, é seu alter-ego, nas formas de tentação" (CANEVACCI, 1990, p. 58).

Canevacci deixa bem claro que seu intuito não é propor uma fórmula que explique e se encaixe em todos os filmes, mas sim explicitar que esse modelo quaternário estabeleceu os estilos de vida de forma mais incisiva e acentuada através da repetição de ciclos e representações mitológicas presentes no imaginário coletivo. Assim, as estruturas arquetípicas presentes na ideologia cristã burguesa se infiltraram no cinema, cuja estrutura diegética busca reproduzir essas imagens míticas para que sejam incorporadas pelo espectador de forma orgânica.

3. Degustando o chocolate

O filme Chocolate começa com uma narração evidenciando que, naquele pequeno vilarejo onde a história se passa, a tradição e os costumes tem papel fundamental na sistematização e na continuidade da organização social, narração essa que preludia o embate entre as normas tradicionais e a inovação que se desenrolará ao longo do filme. Com efeito, encontramos a protagonista Vianne Rocher chegando com sua filha Anouk a um vilarejo francês no ano de 1959, e, apesar de ser o início da Quaresma e do período de jejum dos moradores, ela abre ali uma chocolateria. Vianne parece representar tudo que os habitantes abominam: é atéia, muda de cidade constantemente, é mãe solteira de uma filha ilegítima, e tem uma perspectiva otimista sobre sua loja, apesar de receber reprovações dos moradores, principalmente do defensor primário dos bons costumes, o prefeito Comte de Reynaud. Aos poucos, os residentes vão se abrindo e sendo conquistados por Vianne, sendo Yvette a primeira. Infeliz na vida sexual, ela resolve acatar a sugestão de Vianne em oferecer pedaços de cacau a seu marido, e vê sua afetuosidade conjugal melhorada, inclusive voltando à chocolateria para buscar mais cacau.

Tomamos conhecimento do casamento fracassado do prefeito, o qual se mostra interessado em sua secretária e que foi abandonado por sua esposa que está passando uma longa temporada em Veneza. Também vemos a transformação de Armand, uma senhora impedida pela própria filha de ver o neto, e que num primeiro momento se mostra amargurada e ríspida, mas aos poucos vai se tornando amável, como que se tivesse o coração aquecido pelo chocolate quente com pimenta servido por Vianne. Armand tem uma reaproximação com o neto através da protagonista, que organiza encontros entre os dois em sua loja. Outra personagem que tem sua existência mudada pela chocolatier é Josephine, uma cleptomaníaca que sofre abusos físicos do marido e acredita que todos da cidade estão contra ela. Após seu marido agredi-la uma noite, ela se muda para a casa de Vianne, a qual a ensina o ofício do chocolate, transformando Josephine completamente, agora uma mulher dona de si e confiante. Apesar da conquista afetiva de alguns habitantes, sempre através do chocolate, o embate entre Vianne e Reynaud continua crescente, até que um bando de ciganos chega à cidade em barcos e monta acampamento à beira do rio. A protagonista acaba dormindo um dos ciganos, Roux, em seu barco, o qual é colocado em chamas pelo ex-marido de Josephine, causando a partida dos ciganos. Após contar para o prefeito o seu ato, ele é expulso da cidade, pois aquela demonstração de ódio foi demais até mesmo para Reynaud. Vianne, exausta de ser confrontada e ofendida, resolve se mudar novamente, apesar da relutância de Anouk. Prestes a partir, ela passa pela cozinha e encontra um grupo de moradores, inclusive com aqueles que anteriormente não simpatizavam com ela, fazendo chocolates para o Festival da Páscoa que Vianne tinha planejado, atitude essa reflexo do carinho e da mudança que a protagonista e seus chocolates causaram em todos. Apesar disso, o prefeito ainda é relutante com Vianne, e invade a loja na noite anterior ao festival com o intuito de destruir os chocolates da vitrine. Acidentalmente, ele prova o chocolate, cedendo então à tentação e comendo grande parte dos chocolates até pegar no sono na vitrine da loja. Pela manhã, o prefeito e Vianne fazem as pazes, com o Festival sendo um sucesso. A história pula então para o próximo verão, onde vemos Reynaud, agora mudado e casado com sua secretária, e Vianne ainda morando no vilarejo, e agora casada com Roux, e com sua chocolateria ainda aberta.

As delimitações da quaternidade mítica consideradas por Canevacci (1990) encontram respectivas correspondências no filme Chocolate, resultando no seguinte esquema:

Pater aqui é representado pela ordem social, pelas práticas que regulam e permeiam a vida em conjunto, e que estipulam funções e o papel de cada um ali incluído. A alimentação tem grande destaque nessa delimitação e propagação das posições sociais, já que os alimentos e seus modos de consumo carregam consigo determinados simbolismos que afetam como os sujeitos lidam tanto com eles quanto com a sociedade. Com efeito, o ato de se alimentar é um fenômeno biocultural, que passa por um sistema de escolhas e implicações, tanto no plano físico em relação à disponibilidade dos alimentos, quanto no sentido cultural. Essa dualidade se traduz na percepção social, já que

> o homem não vem geneticamente preparado para a vida social; ele necessita dos elementos culturais para informar sua ação. Por isso, precisa estar inserido num processo simbólico, do qual é criador e criatura. É esse processo que vai lhe dizer, por exemplo, o quê, quando, com quem, onde e como deve comer. Isso é muito mais complexo do que simplesmente satisfazer o instinto da fome. Entretanto, este último desempenha um papel importante em relação ao sistema simbólico. É da dinâmica entre ambos que se atualizam os hábitos alimentares. Por isso, é correto dizer que o alimento carrega um valor ao mesmo tempo utilitário e simbólico (DANIEL; CRAVO, 2005, p. 67).

A polarização entre cultural e biológico segue uma linha de pensamento que guia o estudo das ciências sociais e das ciências naturais, criando paralelismos como cru e cozido, corpo e espírito, físico e metafísico. A ideia de civilização e, por conseguinte, de ordem social, passa pela possibilidade da modificação de alimentos pelo fogo. Este permitiu uma transformação profunda tanto nos modos biológicos de nos alimentarmos, já que a digestão foi facilitada pelo cozimento, quanto permitiu que os primeiros homens estabelecessem laços e rituais de sociabilidade ao redor do fogo. O uso do fogo e o advento de regras de comensalidade estritas nos distinguiram veementemente dos animais, já que “a ritualização das refeições e a corporificação de seus elementos, que incluíam o uso da faca e do garfo, como cortar, como proceder à mesa, foram sendo convertidos em boas maneiras e meios de distinção social, ilustrando o processo civilizador do homem ocidental” (MOREIRA, 2010, p. 23).

Logo, as relações humanas em sociedade e o consequente advento e manutenção de uma ordem regulatória social são atravessadas pela relação dicotômica alimentar entre biológico e cultural. Essas regras tanto moldam quanto são moldadas pelas diferentes instituições e identidades humanas, variando tanto no espaço quanto no tempo, e entre os diferentes tipos de classificação social, como gênero, idade e situação profissional. A carne, por exemplo, é um alimento que durante boa arte da história humana se constituiu um elemento tanto de distinção social quanto de identidade. Especialmente durante a Baixa Idade Média, apenas as classes mais abastadas tinham acesso a ela, restando aos camponeses uma alimentação baseada em papas e vegetais, sem a possibilidade da caça (FLANDRIN; MONTANARI, 1998). Mesmo em tempos atuais ainda vemos um acesso muito mais irrestrito à carne e a diversos outros insumos a classes mais abastadas, enquanto alguns alimentos ainda têm o seu consumo relacionado aos sujeitos com menor poder aquisitivo. Assim, entendemos que as práticas alimentares estão intimamente vinculadas à ordem social, crença que encontra ampla representação no filme Chocolate.

Vianne, introduzindo os chocolates e toda a simbologia neles embutida no pequeno vilarejo, consegue causar uma grande mudança na tradicional ordem social. Ela representa o *Filius* da cruz quaternária de Canevacci (1990), que passa por diversos passos da tradicional Jornada do Herói, como provação, ressureição e expansão da consciência. Sua relação com o alimento símbolo do filme, o chocolate, não só altera a dinâmica do vilarejo, mas também a si mesma. Se antes vivia em constante nomadismo, depois de abrir a chocolateria e modificar a vida de diversos personagens, Vianne decide ali estabelecer moradia fixa. Através de simbolismos e metáforas traduzidas no chocolate e na percepção social deste, encontramos uma relação entre alimentação e identidade muito presente no filme.

A escolha dos alimentos consumidos, os seus modos de preparo e os rituais de comensalidade que os cercam permitem marcas as diferenças e particularidades culturais de um determinado grupo. À Brillat-Savarin, francês autor do livro A Fisiologia do Gosto publicado no século XIX e que modificou a percepção da literatura gastronômica, é atribuído o ditado que representa a epítome da correlação entre cultura, “diga-me o que comes que te direi quem és”. Cada grupo de indivíduos possui em seu corpo de regras, que na maioria das vezes não são escritas, mas sim transmitidas através dos costumes e das práticas, esquemas de referências que orientam a escolha do que e como comer. Como evidenciado por Contreras e Gracia (2011), algumas predileções são compartilhadas por outros grupos, já algumas são exclusivas e identificam socialmente aquele agrupamento. A percepção dessas escolhas se dá

majoritariamente na relação de diferença com o outro, pelo entendimento que se possui determinada identidade porque se consume tal coisa, enquanto essa identidade é negada ao outro por não consumir o mesmo. Essa sensação de pertencimento se dá em todos os aspectos da cultura, e não apenas no campo da alimentação, mas encontra forte expoente neste já que ela é uma necessidade fisiológica. Com efeito,

> há exemplos que mostram que os seres humanos marcam tal pertencimento mediante a afirmação de sua peculiaridade alimentar diante e em contraste com aquela 'dos outros'. A comida é um importante elemento utilizado pelos grupo sociais para tomarem consciência de sua diferença e de sua etnicidade – vista como o sentimento de fazer parte de uma entidade cultural diferente -, de maneira que compartilhar pode significar o reconhecimento e a aceitação/incorporação/ de tais diferenças (CONTRERAS; GRACIA, 2011, p. 141)

Diversos aspectos, sejam eles materiais, econômicos, sociais ou ideológicos, influenciam a construção de identidades através das práticas alimentares. Dessa forma, podemos resumir que o que comemos é um dos fatores que reflete nosso papel na sociedade e como nos apresentamos perante os outros. Essa representação encontra ressonância em Vianne e na sua identidade. São vários os fatos permeados pela identidade alimentar, tanto sua quanto dos outros cidadãos, que a distingue deles. Em primeiro lugar ela é ateia, enquanto todos os outros moradores são católicos e estão respeitando o tempo da Quaresma. É um tempo de contrição, de jejum e sacrifício, logo não o tempo de comer chocolates, mas Vianne abre sua loja bem no início da Quaresma. Ao não seguir a tradição do jejum, Vianne se mostra diferente dos outros habitantes, e seus hábitos configuram uma ameaça aos valores culturais ali já há muito estabelecidos e seguidos sem qualquer questionamento. Aos poucos a identidade tida como imutável vai sofrendo alterações, e o chocolate, visto então como o grande vilão e agente tentador do Diabo, se transforma em um alimento corriqueiro que passa a fazer parte das escolhas alimentares daquele grupo. A mudança de paradigma quanto ao chocolate, aliado a outras atitudes de Vianne (sempre relacionadas ao chocolate), permitiram que ela fosse incluída na comunidade, estabelecendo a relação entre pertencimento e identificação social que se funda grande parte na alimentação, já que "o que é colocado no prato serve para nutrir o corpo, mas também sinaliza um pertencimento, servindo como um código de reconhecimento social" (MACIEL, 2005, p. 54).

Em Chocolate, o arquétipo de *Spiritus* encontra ressonância nos moradores do pequeno vilarejo, enquanto o *Diabolus* é o prefeito Comte de Reynaud. Os moradores, ao passo que são atraídos pela loja e pela tentação de quebrar o jejum e degustar os chocolates,

também obedecem as normas morais ditadas pelo prefeito. Assim, devido a sua essência dual, o *Spiritus* leva Vianne a ser bem sucedida ao estabelecerem ligações amistosas com ela, ao passo que ao fazer isso também a empurra para um confronto cada vez mais iminente com o *Diabolus*. A relação entre Vianne e os outros moradores tem como mediador o chocolate, e toda a carga simbólica embutida nele no filme. Ele é o elemento de coesão entre o *Spiritus* e o *Filius*, o agente que transita entre os protagonistas estabelecendo vínculos entre os sujeitos e também criador de tensão na trama. A forma com que os moradores são atraídos e repelidos em sua relação com Vianne encontra um viés simbólico que permite explicar da organização das sociedades através de seus rituais alimentares.

A comida e seus modos de preparo e comensalidade, como supracitado, são objetos de identificação ou de estranhamento entre os sujeitos, e representam um dos aspectos da formação ou não de comunidades. Assim,

> o alimento por si só é usado simbolicamente para representar certas formas sociais e sentimentos pessoais dentro de uma sociedade, que geralmente figuram entre as formas e os sentimentos pessoais importantes na vida do grupo. Assim, observando os contextos sociais específicos e limitados (clã, aldeia, relações de parentesco político, amizade, vizinhança, relações de trabalho etc) dentro dos quais são empregados simbolicamente os alimentos, pode-se, com frequência, inferir quais são os grupos e relações importantes na sociedade (CONTRERAS; GRACIA, 2011, p. 193).

É importante atentar que as regras de distribuição de alimentos em uma sociedade, segundo Contreras e Gracia (2011), são formas de representar e reforçar as estruturas éticas e morais vigentes. A comida é um meio de refletir hospitalidade e sociabilidade em diversas sociedades, e a proximidade dos relacionamentos entre os sujeitos pode ser entendido através da análise do tipo de alimentos que eles trocam entre si, e das refeições que compartilham, no sentido de que "a comida é oferecida como um gesto de amizade e, quanto mais elaborada for, maior é a intimidade que expressa ou maior é o grau de estima ou também de interesse" (CONTRERAS; GRACIA, 2011, p. 195). Assim, compartilhar a mesa e a refeição é um indicativo de pertencimento e de amizade, assim como, pela lógica da oposição, é um espaço de marginalização e segregação. O convite para o compartilhamento dos alimentos em conjunto expressa a partilha de experiências que cria vínculos afetivos, enquanto a negação da repartição e da mesa reflete o não pertencimento e o desejo de não relacionar-se. Vemos essa distinção claramente em Chocolate, através da evolução da relação de Vianne com os outros personagens. No início da narrativa, eles rechaçam Vianne e os produtos que ela oferece, pois aquele não é o tempo para comer chocolates, além de ela representar a oposição a todos os

ideais ali seguidos. Essa negação do chocolate reflete a negação da interação social com a própria protagonista, que é alvo de olhares e comentários maldosos. No decorrer do filme, através das habilidades e da persistência de Vianne, os moradores vão cedendo pouco a pouco a seus chocolates, e, consequentemente, ao convívio com ela, estabelecendo laços afetivos e gregários, até o ponto de literalmente compartilharem uma refeição sentados à mesa no aniversário de Armand. Após o próprio prefeito, que representa a epítome do conservadorismo e das convenções sociais, se entregar ao chocolate, a sociabilidade com a protagonista encontra seu ápice, representando que agora ela é parte integrante da comunidade e não mais alvo de desconfiança. A criação desse vínculo social através da comida reflete o afeto e a intimidade emocional desenvolvida, já que "até certo ponto, pode-se pensar que oferecer compartilhar a refeição própria é ofertar um pouco ou uma mordida de si próprio" (CONTRERAS; GRACIA, 2011, p.195)

A mudança de paradigma na alimentação e nas proibições de consumo mostram o quanto a sociedade e as relações foram afetada pela introdução do chocolate, explicitando a conexão de que "quando são atacadas as proibições referentes ao consumo de alimentos, pode-se supor que estão ocorrendo mudanças significativas na estrutura socioeconômica da sociedade correspondente" (CONTRERAS; GRACIA, 2011, p. 193). A negação de Vianne e do seu modo de vida, ao continuarem firmes aos preceitos religiosos do vilarejo, contrasta com a progressiva tentação e o desejo de consumir seus chocolates, concretizando a relação dual que é característica de *Spiritus* e sua essência de repelir e abraçar *Filius*,

Por fim, *Diabolus* encontra sua representação no prefeito do vilarejo, que desde o início da trama é contra o chocolate, e compele todos os outros a seguirem o sacrifício e o jejum característicos da Quaresma. Oposto a *Filius,* o prefeito é o inverso de Vianne, por si uma personagem de espírito livre, alegre e calorosa que usa roupas de cores vibrantes, enquanto Comte de Reynaud é sisudo, fechado e dedicado a respeitar as regras e tradições da comunidade. Optando por fazer jejum rígido, ele espera que todos os outros habitantes sigam a tradição cristã, e que cada um se preserve na rigorosa função social já delimitada. A proibição do consumo de alimentos, sobre tudo do chocolate, reflete a percepção dual que por vezes a comida recebe, representando

> uma ambivalência profunda: é fonte de intenso prazer, mas é também fonte de sofrimento. Essa dualidade também apresenta traços culturais: nem todas as sociedades sentem o mesmo pela comida, e a comida pode ser diferentes coisas. As atitudes diante dos alimentos são tanto numerosas quanto variadas e se manifestam ao expressar o

> que significa comer, de que nos serve ou para que comemos (CONTRERA; GRACIA, 2011, p. 146).

A Quaresma é um período de fazer penitência com intuito de obter a purificação e de expurgar os pecados. Nas culturas que tem como base a cultura cristã, certos alimentos e o seu consumo são imbuídos de significações de pecado ou como uma forma de atingir a santidade. Na Idade Média, os dias de abstenção de carne eram vários durante a semana, alimentos como aves eram considerados mais santificados e leves pelo fato de voarem, e, consequentemente estarem mais perto de Deus (MONTANARI, 2013) e monges deviam excluir total ou parcialmente a carne de suas dietas devido a associação desse alimento ao guerreiro, a brutalidade e a força. Assim, os alimentos carregam simbolismos ditados pela cultura cristã como bons ou maus, e o chocolate, por ser doce e fonte de prazer, representa a quebra do martírio e da penitência característicos da Quaresma. Incutir características simbólicas em alimentos é uma forma de exercer controle e concretizar autoridade, mesmo que esses atributos por vezes sejam arbitrários e tragam com si outras significações que não aquelas aparentes à superfície. Quando o prefeito proíbe o consumo do chocolate, sua intenção não é a proibição apenas no sentido físico, mas sim de todos os predicados que acompanham o alimento e quem o fabrica. Nesse sentido, a proibição carrega em si a perspectiva de que quem consumir o chocolate se entregará ao pecado e a conduta transgressora de Vianne, se afastando dos ideais ditos cristãos.

4. Considerações Finais

As práticas e os modos alimentares constituem uma importante ferramenta na análise da constituição cultural e sistemática de uma sociedade. Por ser um fenômeno biocultural, a alimentação funciona como um elo que articula componentes orgânicos e biológicos da individualidade quanto da alteridade presentes no imaginário coletivo sobre a percepção alimentar e das normais sociais que a cercam.

Através de uma análise fílmica e da aplicação do conceito de quaternidade mítica e seus desdobramentos proposto por Canevacci (1990), foi possível estabelecer os papéis míticos e arquetípicos atribuídos a cada personagem no filme Chocolate e explicar de que forma a relação entre comida, identidade, sociabilidade e pecado se articula. Assim, foi compreendido que a identidade de um grupo está fortemente ligada aos modos de preparo e a escolha dos alimentos, e que a partilha ou não dessas práticas se revela como um instrumento de comunhão e exclusão social. Também percebemos que a comida é procedência de um discernimento dualístico, sendo tanto fonte de prazer quanto possibilidade de pecado e

transgressão, principalmente quando levado em conta o ambiente e as normais sociais e religiosas que cercam determinado alimento.

O presente estudo do filme Chocolate sob a ótica da quaternidade mítica faz parte de uma análise que será aprofundada na dissertação de mestrado do autor, na qual serão abordados a origem das matrizes arquetípicas propostas por Canevacci, os rituais midiáticos de consumo da comida e do cinema, assim como sua relação com outros três filmes que possuem a alimentação como temática principal.

Referências:

CANEVACCI, Massimo. **Antropologia do cinema**. 2. ed. rev. e ampl. Editoria Brasiliense: São Paulo, 1990.

CONTRERAS, Jesús; GRACIA, Mabel. **Alimentação, sociedade e cultura**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2011.

DANIEL Junbla Maria Pimentel; CRAVO Veraluz Zicarelli. Valor social e cultural da alimentação. In: Canesqui Ana Maria, Garcia Rosa Wanda Diez. organizadores. **Antropologia e Nutrição: um diálogo possível**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz; 2005. p. 57-68.

FLANDRIN, Jean-Louis & MONTANARI, Massimo. **História da Alimentação**. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

HALLSTRÖM, Lasse. **Chocolate.** EUA; 2000. 120 minutos.

MACIEL, Maria Eunice. Identidade Cultural e Alimentação. In: CANESQUI, Ana Maria & Rosa Wanda Diez Garcia (orgs.). **Antropologia e Nutrição: um diálogo possível**. Coleção Antropologia e Saúde. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz. 2005.

MONTANARI, Massimo. **Comida como cultura**. 2. ed. São Paulo: Editora Senac, 2013.

MOREIRA, Sueli Aparecida. **Alimentação e comensalidade: aspectos históricos e antropológicos**. Ciência e Cultura , v. 62, p. 23-26, 2010.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. São Paulo: Papirus, 1994.

CURTA METRAGEM PARA O CONCURSO CINE 100 – UMA NOVA PERSPECTIVA DE PRODUÇÃO CINEMATOGRÁFICA

RIBEIRO, Gabriel Lyra[1]

MATSUMURA, Lucas[2]

LACHOWSKI, Victor Finkler[3]

RESUMO: Uma produção cinematográfica, seja amadora ou profissional, exige um planejamento eficaz, efetivo e flexível para que seja possível adequar e solucionar possíveis entraves que surjam durante a produção. Nesse processo, o diretor e o produtor possuem a tarefa de contratar uma equipe para gravação, construir um bom roteiro, selecionar o elenco, procurar os respectivos cenários, planejar a logística, manejar os recursos financeiros, contratar e alugar os serviços e equipamentos cinematográficos, para então, gravar. Antes de se pensar na pós-produção, deve se ter em mente de que no processo da construção narrativa haverá dificuldades envolvendo, desde a logística do elenco, até questões financeiras. Sendo que o tempo é o principal inimigo dos cineastas. A falta de tempo exige maior dedicação de toda equipe, o que gera um desgaste físico e emocional por parte dos integrantes, além de um planejamento impecável e adequado para que se realize o projeto. Dessa forma, este artigo visa contribuir os debates sobre produções cinematográficas e discutir um case próprio de um curta metragem premiado, produzido integralmente em menos de cem horas.

PALAVAS-CHAVE: Produção cinematográfica; curta – metragem; tempo.

INTRODUÇÃO

A música “Trem Bala” da cantora e compositora Ana Vilela traz a reflexão sobre como a vida segue a uma velocidade assustadora, que não nos permite pausas e retrocessos, e tudo o que precisamos fazer é avançar. Hoje, em pleno século XXI, temos tantas obrigações e tarefas para realizar que nos perdemos na definição do que é prioridade. Cada vez mais, a nossa vida se torna mais corrida e a ideia de calma e paz permanece apenas em nosso imaginário.

Ao seguir esse mesmo raciocínio de que vivemos em um mundo em que devemos realizar mais tarefas em menos tempo, a comissão organizadora do 10º (décimo) festival de cinema de Cascavel propôs um desafio: o Desafio Cine 100.

[1] Graduando em Publicidade e Propaganda pela UFPR. gabriel.lyra.r@hotmail.com

[2] Graduando em Publicidade e Propaganda pela UFPR. lucas.matsumura@hotmail.com

[3] Graduando em Publicidade e Propaganda pela UFPR. victorlachowski@hotmail.com

A ideia do Desafio consistia basicamente na produção completa de um curta metragem, envolvendo desde as etapas de roteirização, produção, até gravação e edição, no período total de 100 (cem) horas.

Com uma equipe de onze pessoas e com pouco menos que quatro dias e quatro horas para conclusão do projeto, realizamos o desafio e conquistamos o terceiro lugar na competição.

Nesse artigo, contaremos a experiência de produzir um curta metragem do zero em menos de cem horas.

O DESAFIO CINE 100

Promovido pelos organizadores do evento X Festival de Cinema de Cascavel, o I Desafio Cine 100 foi lançado no dia primeiro de maio de 2018, para todo o Paraná nas redes sociais do concurso.

O objetivo do desafio era simples: realizar a produção completa, desde a produção, roteirização, até gravação e edição de um curta metragem no período de cem horas. A duração do vídeo em si foi deixada a liberdade criativa, não tendo um tempo determinado de conteúdo.

Quanto à avaliação e julgamento final seriam feitos pelos próprios organizadores do evento e convidados de profissionais no mercado audiovisual.

O desafio consistiria na seguinte estrutura: no dia primeiro de maio seria divulgado o desafio e no dia 29 do mesmo mês seriam sorteadas duas limitações audiovisuais. Essas limitações consistiram, basicamente, em dois itens áudio e visual, que deveriam conter no curta de forma contextualizada, sendo que inclusive a forma criativa com as quais essas peças fossem inseridas, contariam mais pontos para a avaliação final.

As limitações serviriam para a construção criativa de roteirização do curta, assim como tiveram a função de regulamentar a produção, com o objetivo de fazer com que nenhum grupo inscrito não iniciasse as gravações antes do período determinado.

Dessa forma, depois de sorteadas as limitações audiovisuais, seria dada então a partida para o início da produção em si do curta, tendo fim no dia 02 de abril de 2018, quatro dias e quatro horas depois.

Quanto às limitações propriamente ditas: as limitações visuais sorteadas para nossa equipe se denominou pelo brinquedo cubos mágicos e as limitações de áudio foram “a presença da voz de um feirante”.

Em suma, ao primeiro momento, entre os dias 01 de maio ao dia 29 de maio, seria o tempo determinado para uma pré-produção, no dia 29 em si seriam sorteadas as limitações audiovisuais e no dia 02 de abril deveria ser entregue o curta metragem finalizado.

PRODUÇÃO

Ao momento de conhecimento do Desafio, nosso grupo começou a organização para a realização do projeto. Considerando que todos do grupo eram graduandos da Universidade Federal do Paraná, dos cursos de Publicidade e Propaganda, Jornalismo e Relações Públicas, a equipe consistia na formação de dez pessoas (sendo que o máximo por grupo regulamentado era de doze pessoas).

Ao início do Desafio, já foram determinados os cargos de cada membro da equipe, sendo que nos dividimos em um diretor principal, um assistente de direção, um diretor de fotografia, um auxiliar de fotografia, um editor, um assistente de edição, um diretor de arte, dois produtores chefes e um assistente de produção. A equipe se autonomeou: "Dínamo".

Após a designação de tarefas, foi então realizada uma pré-produção. Ao considerar o fato de que não sabíamos quais seriam as limitações, iniciamos o preparo de uma pré-produção categórica e com diversas possibilidades de cenários, atores, vestuários, maquiagens e roteiros.

Além disso, também já foi pensado nas locações de equipamentos, e para tanto, foi conseguido a parceria com um estabelecimento de aluguel de equipamentos profissionais de cinematografia, com 50% (cinquenta por cento) de desconto na locação de qualquer material.

Assim como os insumos, também foi feito um contrato de patrocínio com uma empresa de comunicação de Curitiba, a qual disponibilizou verba para a realização desse projeto, para que fosse possível o transporte adequado dos equipamentos, dos atores, dos próprios membros da equipe. Também foi possível, com a verba, a compra de mercadorias voltadas à alimentação e acessórios para a produção.

Quanto aos recursos humanos, o contrato com os atores se deu por meio dos contatos que a própria equipe já possuía, sendo que o trabalho se deu de forma voluntária por parte dos próprios atores.

Quanto a parte de roteirização, parte que será melhor explicada posteriormente nesse paper, foram preparados três roteiros como possibilidades para melhor adaptação das limitações audiovisuais.

Depois de realizada todo o processo de pré-produção, a partir do dia 29 de maio, a produção propriamente dita se focou na organização de toda a equipe, assim como na logística dos atores, equipamentos e controle de horário, além do auxílio logístico requerido pelo diretor.

Ao final das gravações e do processo de edição, a produção se encarregou de entrar em contato com os organizadores do Desafio Cine 100, e participou da entrega propriamente dita do curta metragem.

PROCESSO CRIATIVO E ROTEIRO

As limitações, tanto espaciais quanto de tempo, para cineastas amadores impostas pelo Cine 100 obrigaram a equipe a pensar em soluções viáveis, ou seja, que fossem possíveis de serem executadas dentro dos quesitos de tempo, recursos econômicos, técnicos e humanos possíveis, que devem ser vistas na pré-produção do curta, e isso está envolvido diretamente na construção de um roteiro.

Assim sendo, escrever um roteiro pode incluir diversos problemas (FIELD, 2016):

> "É comum que roteiros tenham problemas. O velho ditado "escrever é reescrever" é muito pertinente. E, pela minha experiência, podemos lidar com problemas de duas maneiras.
>
> A primeira é encarar um problema como algo que não funciona direito. Simples assim.
>
> A segunda é encarar o problema como uma oportunidade, um desafio que, em última análise, nos tornará roteiristas melhores.
>
> São dois pontos de vista. Mas, seja como for, um problema sempre alimenta o processo criativo. Podemos encará-lo como um obstáculo ou como uma oportunidade; problemas ou são algo que não funciona direito, ou oportunidades de atingir o próximo nível.
>
> A decisão é sua." (p. 20)

As observações de Syd Field são muito pertinentes, porém, ele apresenta uma visão certamente simplista de solução quanto a elementos não funcionais em roteiros, porém, a frase "um problema sempre alimenta o processo criativo" foi a chave de ouro para nossos problema em "A persistência da memória".

Com os problemas apresentados anteriormente, somados às limitações visuais e sonoras que ainda haveriam de ser divulgadas, foi necessário o desenvolvimento de um processo novo, que pudesse facilitar toda a operação e os diversos recursos que circundam uma criação audiovisual.

Foi decidido separar quatro membros da equipe, e cada um escreveria um ou dois roteiros, pensando em praticidades técnicas e que fossem simples de se adaptarem a quaisquer que fossem as limitações a serem apresentadas na data marcada pelos organizadores do desafio. Após todos terminarem seus roteiros, somamos sete ao todo, e toda a equipe leu e deu seus

pareceres quanto a cada um, e então entrou o processo de reescrita dos roteiros para correção de estrutura, diálogos, construção de personagens e narrativa, etc.

Chegado o dia da divulgação das limitações impostas pela organização do desafio, foi decidido que o de nossa equipe seriam:

Limitação Visual: deveria aparecer, em pelo menos um take do curta, um cubo mágico;

Limitação Sonora: deveria ser ouvido, em pelo menos um momento do curta, a voz de um feirante anunciando produtos.

Tendo todos os elementos necessários em mãos, os roteiristas se reuniram para escolher o roteiro já escrito mais viável de ser adaptado dentro das limitações, de forma que ficassem naturais e que pudessem ser introduzidas como parte daquela narrativa que queríamos contar.

Foi decidido o roteiro e o trabalhos seguinte foi o de selecionar elementos importantes do roteiro para inserir esses novos e remover aqueles outros que não formavam diálogo com o todo. Foi significativo esse momento de aprendizado, pois mostra que até a visão de Syd Field pode ser equivocada, isso, claro, dentro de seu objeto de estudo e de ensino. Então, podemos encarar os problemas de roteiro de uma terceira forma, a compreensão de um problema no roteiro como algo que não funciona a primeira vista, mas que seu objetivo é ver como uma oportunidade e uma solução para melhorar seu roteiro. Talvez essa perspectiva seja válida para um caso mais específico como o aqui descrito, e deve apresentar um estudo futuro mais intenso, porém, a reflexão quanto um problema ser algo que não funciona, mas que seu desafio é ver como algo que deve funcionar, uma obrigação com a proposta do projeto em si.

Esse método de construção de roteiro pode ser, em análise, uma das mais valiosas contribuições dessa pesquisa para a forma de se aprender e fazer cinema, mas ainda necessita de um aprofundamento.

O ROTEIRO

> "É uma história escrita, mas já pensada em ser imagens, ausência de imagens, diálogos, sons e silêncios." (ROCHA, 2016)

Devido ao tempo limitado de nossa produção, o roteiro continha detalhes quanto a movimentos, locais, expressões, diálogos, etc. Permitindo a livre alteração ou interpretação da equipe e dos atores, mas sendo reduzida devido ao tempo para a produção, gravação e edição de todo o material. Além disso, o roteiro escolhido foi do próprio diretor, então, outra regra de cinema foi alterada:

> "O trabalho do escritor é dizer ao diretor o que filmar, não como filmar." (ROCHA, 2016).

Em (des)virtude de nosso caso, essa regra é alterada quando o diretor assume o papel de roteirista, pois ele irá se autorregular quanto a o que filmar e como filmar, facilitando em certo ponto a decupagem da fotografia, porém caracterizando uma limitação quanto à visão que o projeto inteiro terá.

FOTOGRAFIA

Além do roteiro, todas as características artísticas e técnicas de um filme, independente da duração, devem ser alinhadas para saber dar a linguagem desejada para a obra, seja o roteiro, a fotografia, a edição, etc.

Tendo em mãos um roteiro com uma trama que envolve laços familiares e o psicológico dos personagens contidos naquela narrativa, foi-se decidido o uso de uma fotografia subjetiva, pessoal, que valorizasse os personagens e não tanto o ambiente das cenas. Serão listados os principais enquadramentos, movimentos e ângulos de câmera que contribuíram para "A persistência da memória":

PLONGÉE e CONTRA-PLONGÉE: "O "mergulho", o enquadramento plongée posiciona a câmera acima do objeto, apresentando uma ideia de inferioridade do objeto sobre aquele que o vê. Há uma diminuição do tamanho do objeto. Em Ou seja, há uma liga correta entre narrativa e cinematografia. A sensação é corretamente passada ao espectador. O diretor enfatiza a pequenez, a inferioridade, da personagem na situação em que ela se encontra." (LYRA, 2017. p 324-325).

O oposto também é possível, querer utilizar o contra-plongée para dar superioridade ou força a um personagem, objeto ou cena. Mas isso não precisa necessariamente ser feito de um ângulo profundo, Hitchcock demonstra em "Psicose" que, dá para se travar uma batalha entre os personagens em um diálogo ou acontecimento simplesmente pelo leve deslocamento da câmera para cima ou para baixo. Os personagens, sentimentos e acontecimentos de nosso curta-metragem também são relacionados ao expectador por essas duas técnicas, seja para transmitir a impotência e fraqueza psicológica de um deles, ou para valorizar suas boas ações e intenções quanto para reforçar a força psicológica para lidar com os dramas de suas vidas. Acompanhado em algumas cenas com uma sutil gruta para trazer o espectador para "dentro" do personagem e reforçando as emoções do mesmo.

PRIMEIRA PESSOA: “Talvez o máximo da empatia na cinematografia, o plano em primeira pessoa coloca o espectador como a personagem, onde este passa a ver os acontecimento pelos olhos da personagem.” (LYRA, 2017. p 325). Acrescentando que, na primeira pessoa, você também entende a mente e a visão de mundo daquele personagem, como a cena de abertura, onde o personagem agarra o cubo mágico com força para arremessá-lo, assim você compreende que ele está com raiva internamente e irá descontar em um objeto.

ÂNGULO HOLANDÊS: Utilizado como uma distorção da realidade em frente à narrativa, funciona como um ângulo que apresenta a inclinação para representar insanidade, medo, incompreensão, ilusão, etc. É utilizada em momentos precisos do curta-metragem para apresentar um sentimento, momento ou acontecimento que remete a esses sentimentos citados na vida dos personagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O principal objetivo deste trabalho é salientar formas novas de se fazer cinema, utilizando um relato em um caso específico, para fomentar o debate acerca do que anda sendo feito de novo no mundo da sétima arte, que fuja das conveniências estabelecidas pela grande indústria.

Novas técnicas de processos criativos, além de relatos e experiências que possam auxiliar aqueles que desejam entrar ou já estejam na produção de conteúdos audiovisuais, mas tento a compreensão de que “é necessário que haja, para quem deseja filmar, [...] um respeito e certo conhecimento do cinema, para que o mesmo adquira bagagem cultural e saiba como empregar a experimentação em sua narrativa de maneira coerente e interessante.”, como explicado em maiores detalhes ao longo desta pesquisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Equipe Dínamo - Persistência da Memória (3º Lugar no Desafio Cine100 Cascavel): https://www.youtube.com/watch?v=YH36yR57acw.

ROCHA, C. A. M. Paradigma do Roteiro. Disponível em: < https://prezi.com/smp9j7hqaaq_/paradigma-do-roteiro/ >. Acessado em: 09/09/2018

LYRA, G.; MATSUMURA, L.; LACHOWSKI, V.; SPITZNER, V. A perdição do tempo: criação audiovisual com celular. Anais do 6º Seminário nacional Cinema em Perspectiva e X semana acadêmica de cinema - Curitiba, PR.

FIELD, Syd. Roteiro: problemas e soluções. 1ª ed, Arte e Letra, Curitiba - PR. 2016.

FIELD, Syd, Manual do roteiro: Os fundamentos do texto cinematográfico. 1ª Ed., Editora Objetiva, Rio de Janeiro - RJ. 2001.

DRAMATURGIAS DO DESAMPARO: VIVÊNCIAS DO URBANO NO CINEMA DA AMÉRICA LATINA

TODESCHINI, Luiz[1]

RESUMO: A partir do mapeamento crítico da filmografia urbana latino-americana contemporânea, busquei identificar a presença de uma 'dramaturgia do desamparo' nos filmes *Rodrigo D. No Futuro* (1990) e *Pizza, Birra, Faso* (1998). Em que medida o desamparo cria certa dinâmica de esquecimento e vulnerabilidade social? Quais os sentidos políticos das encenações nas cidades latino-americanas? Quais as imagens do desamparo nas narrativas?

PALAVRAS-CHAVE: Cinema. América Latina. Desamparo. Cidade. Dramaturgia.

CINEMAS E CIDADES NA AMÉRICA LATINA

As ruas de uma cidade Latino-americana. Podem ser de Bogotá, Medellín ou Cali, Buenos Aires ou La Paz, Cidade do México, São Paulo, Santiago, Montevideo, Rio de Janeiro, Caracas ou Assunção. As paisagens urbanas nos são apresentadas: a untuosa casa modernista que divide espaço com o indesejável vizinho na cidade de La Plata em *El Hombre de Al* Lado (2009); o conjunto habitacional popular de um bairro pobre em alguma grande cidade da Venezuela em *Pelo Malo* (2013); o icônico 'Mercado 4', camelódromo de rua da capital do Paraguai, Assunção, em *7 Cajas* (2012); a grama verde de um condomínio de luxo que faz divisa com a favela ao lado em *La Zona* (2007), na Cidade do México. O interesse de pesquisa em Cinemas e Cidades surge com uma pergunta: *como o cinema Latino-americano têm narrado a vida urbana?* Com essa questão, a investigação se desenvolve durante o período de minha graduação em Cinema e Audiovisual na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Ao por sub suspeita a produção cinematográfica contemporânea, escolhemos efetuar um mapeamento explorativo de filmes de longa-metragem de ficção encenados nas grandes cidades Latino-americanas. Mais próximas do conceito de megalópole, ou seja, de extensas regiões metropolitanas, "a megacidade pode […] ser entendida como o 'exterior constitutivo' dos estudos urbanos contemporâneos, existindo uma relação de diferença com a norma dominante da 'cidade global'. […] Assim, a megacidade é o subalterno dos estudos urbanos" (ROY, 2017, p. 7). Assim foi definido o recorte temporal - entre o ano de 1990 e 2018 - escolha como reflexo do

---

[1] Graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), mestrando em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (UFF), luiztodeschini@uol.com.br.

exponencial crescimento urbano do final do séc. XX e da retomada da produção cinematográfica na maioria dos países, forte momento da mundialização do cinema.

O levantamento dos filmes será concentrado no site "Relatos Urbanos Latino-Americanos", a ser criado no intuito de reunir um banco de dados para a pesquisa em Cinemas e Cidades. A análise fílmica permitiu à pesquisa construir um panorama crítico do conjunto de filmes, seja no sentido de reconhecer uma iconografia urbana particular, entre valores e temas em constante diálogo, seja na busca por conectar dramaturgias que alcancem a dimensão do desamparo. É nesse sentido que dividimos a pesquisa em três frentes conceituais: a construção do olhar de alteridade como negociação de sentido entre espectador e filme; o uso da violência enquanto mecanismo narrativo; e a representação da juventude como reflexo de uma geração de sujeitos que expressam maior vulnerabilidade social e incerteza de futuro. Surge aqui um conceito que aponta para uma espécie de síntese primeira da investigação: a presença de um "imaginário periférico global".

O conjunto de filmes explorados, em suas encenações urbanas, manifestam características próprias: países que compartilham um passado colonial, na força de imposição de projetos estruturantes da modernização estratégica das sociedades, pilares das instituições sociais (religião, pátria, família, cultura), os quais esbarram em conflitos de narrativas e disputas territoriais na lógica da remoção de certos corpos dissonantes para a limpeza e higienização destas cidades. A presença do desamparo surge, aqui, como uma forma de compreender os sentidos de sociabilidade e organização do sensível das comunidades que vivem à margem da racionalidade produtiva (LEÓN, 2005, p. 13) e da ética cidadã (LEÓN, 2005, p. 47). Diante disso, questionamos: qual o pensamento espacial que opera nos filmes? Há uma iconografia urbana particular na representação das favelas, bairros pobres e ruas violentas das cidades Latino-americanas? Qual a presença do desamparo enquanto sintoma da marginalidade urbana?

DISCURSOS CRÍTICOS COMO CHAVES DE LEITURA

Foram várias as categorias que buscaram um preciso ou veredito minimamente relevante do cinema Latino-americano de hoje. O que há de comum nesse cinema que possa ser lido como uma chave de entendimento, diagnóstico, sintoma, ou subgênero próprio em emergência? "Quais são as convenções de autenticidade, particularmente em relação à cidade, e como elas mudaram com o tempo?" (MENNEL, 2008, p.216, tradução nossa). Aponto, neste espaço, os mais

pertinentes à pesquisa, assim como termos, conceitos e ideias que continuam a provocar o olhar sobre a cinematografia contemporânea.

Das posturas recorrentes, uma certamente chama atenção. Trata-se da ficcionalização das periferias urbanas através de procedimentos estilísticos que ora flertam com os códigos de gêneros cinematográficos, como o policial e de ação, por exemplo - *Ratas, Ratones y Rateros* (1999); *Tinta Roja* (2000); *La Virgen de Los Sicarios* (2000); *Hermano* (2010) - ora projetam na obra um grau mais poroso de acesso já que garantem o diálogo no terreno do (então) reconhecível e convencionado. Pensamos em *Quem Quer Ser Um Milionário?* (2008), filme indiano encenado em Mumbai, maior cidade do país, cuja narrativa aponta para o que Ananya Roy (2017) chama de "pornografia da pobreza". Esse termo reflete a maneira como as 'tecnologias de ficção' (ROY, 2017, p.9) atuam como motores para equivaler megacidade a favela, depreciando e naturalizando a condição de subalternidade que, por sua vez, reafirma o estado oposto ao progresso urbano e a beira do descontrole político: "[…] a favela tornou-se o mais comum itinerário por meio do qual a cidade do Terceiro Mundo (ou seja, a megacidade) é reconhecida" (ROY, 2017, p.8). Situação equivalente àquilo que Ivana Bentes (2007) chama de "cosmética da fome", ao olhar para *Cidade de Deus* (2002) enquanto "gozo espetacular da violência" e vertente do "novo brutalismo" (BENTES, 2007, p. 249). A pesquisadora faz ácida rejeição a forma como os personagens do filme não encontram motivação senão no extermínio e no horror: "Cidade de Deus é um filme-sintoma da reiteração de um prognóstico social sinistro: o espetáculo consumível dos pobres se matando entre si" (BENTES, 2007, p. 252).

O mesmo filme é estudo de caso fundamental para Barbara Mennel (2008) forjar o "efeito favela". Este se localiza diante de uma lógica que concatena os discursos sociais da sociedade com suas equivalentes representações fílmicas, como divisões espaciais, estruturas urbanas e relações de identificação impostas pela sociedade dominante:

> O efeito *favela* não resulta apenas da distribuição e recepção global do filme; descreve também uma dinâmica complexa em que os cinemas nacionais incorporam os estilos e gêneros de outras tradições para produzir essas representações de sua própria cultura, que são então distribuídas como "autênticas" para um público global (MENNEL, 2008, p. 211, tradução nossa).

A força desse efeito faz lembrar o tão disseminado "favela movie", expressão que pairou sob o público de filmes cuja matéria dramática provinha de um imaginário da violência, pobreza e tráfico em espaços desprovidos da passividade cordial da cidade ideal - *Linha de Passe* (2008);

La Hora Cero (2010); *El Rumor de Las Piedras* (2011). Eduardo Valente (2011), no texto incluído no compilado de provocações acerca do cinema brasileiro dos anos 2000, recupera tal expressão ao pensar “que gêneros são nossos?”:

> Falou-se muito do tal *“favela movie”*, mas a verdade é que o ambiente urbano-geográfico em si não configurou um gênero por si […] O que une os filmes […], muito mais que o ambiente da favela, é esta exploração de dramas reais, onde a violência se torna catártica através do diálogo com os gêneros (VALENTE, 2011, p.28-29).

De fato, esses quatro termos apresentam fortes diálogos com a ideia crítica do filme como obra autêntica e genuína, que possa acessar esse *outro* diretamente enquanto já classificado em seu contrato de civilidade (comportamento) e ideal de concessão subjetiva (ações, moralidade e motivação). Com relação à “pornografia da pobreza”, é importante lembrar o termo que o referencia diretamente, isto é, a “porno-miséria”. O termo pejorativo surge no manifesto “Que es la porno-miseria?” (1978) dos realizadores colombianos Luis Ospina e Carlos Mayolo. Premissa: criticavam a forma do documentário social dos anos 1970 ao tratar das condições de subdesenvolvimento e marginalidade dos países Latino-americanos como espetáculo e válvula de escape, ‘demagogia da pobreza’ vendida ao público estrangeiro. A esse cinema de ‘explotação’ reinava converter a miséria em mercadoria “onde o espectador podia lavar sua má consciência, comover-se e tranquilizar-se” (OSPINA; MAYOLO, 1978, tradução nossa). O manifesto surge como extensão de *Agarrando Pueblo: Os Vampiros da Miséria* (1977), falso-documentário de uma dupla de realizadores que percorre as ruas de Cali filmando imagens de mendigos, indigentes e moradores de rua como matéria-prima para ilustrar a tese do hipotético filme “o futuro para quem?”. Recheado de deboches ao processo desleal de exploração da realidade como fonte de denúncia social, cartão de visita dos produtores europeus que bancam o filme, é evidente a consciência do lugar de fala e da crise de representação na realização do filme.

Diante desse ícone do cinema colombiano, Julio Luzardo (2001) resgata o termo “porno-miséria" ao dissecar *A Vendedora de Rosas* (1998), de Victor Gaviria. Em seu descontento, “uma delícia mórbida da câmera na abjeção, as imagens de falta de moradia e do lixo“ (LUZARDO, 2001, tradução nossa) seria menos convicção de uma alegoria nacional do que a criação de um imaginário deteriorado do país. O filme de Gaviria representa o paradigma de uma postura que passou a ser corrente na cinematografia contemporânea: a encenação de dramas reais da vida privada, proposta que tangencia a apropriação de corpos em prol da tensão dramática, desde a tangente neo-realista à linguagem como fabulação do real no estilo "ficção documental” ou

"docuficção". Tal apreensão da realidade como um modo de acesso direto e verdadeiro ao mundo é sentença contestada por Vera Lucia Figueiredo (2008). Ao por o real sob suspeita, apresenta os novos modelos de realismo nos regimes narrativos questionando o tratamento dado ao real como garantia de legitimidade para uma audiência desprovida da instância enunciadora, ou seja, "[…] a perda da nitidez das fronteiras entre os dois extremos da dicotomia realidade/ficção […]" (FIGUEIREDO, 2008, p. 68). É justamente nesse raciocínio que se comprova a virada sensível no regime estético do chamado "realismo de periferia", expressão politicamente controversa que nomeia uma série de filmes do gênero, como *Carandiru* (2003) e *Tropa de Elite* (2007):

> Do ponto de vista mercadológico, está em alta o que parece ser menos intermediado, aquilo que nos colocaria diante da brutalidade do real. […] os relatos identificados como não-ficção, as diversas formas de "documentalismo", que, no entanto, não deixam de lançar mão de procedimentos característicos das narrativas ficcionais (FIGUEIREDO, 2008, p. 66).

Essa estética realista incorpora procedimentos historicamente habituais ao cinema documentário, estratégias estilísticas que Christian León (2005) ressalta ao enfocar a presença do *cinema direto* ou *cinema verité* em filmes de ficção que "[…] com ágeis movimentos de câmera, montagem fulminante e inspiração documental, abordam histórias de mundos desencantados, onde valores sociais e os ideias comunitários estão em decomposição" (LEÓN, 2005, p. 23, tradução nossa). O trabalho do sociólogo equatoriano surge nessa pesquisa como fundamental contribuição crítica ao que intitula "cine de la marginalidad". Esta proposta de título exige uma postura crítica da leitura do termo 'marginal'. A proposta: "[…] reconstruir a experiência da exclusão social e da marginalidade sem recorrer a narrativas burguesas, elitistas, ou ilustradas, (uma experiência) que aborda a pobreza e a violência desde o ponto de vista dos personagens marginais" (LEÓN, 2005, p.24, tradução nossa) ao mesmo tempo em que opera na "[…] incorporação da subcultura do terceiro mundo em um produto especializado para os consumidores do capitalismo global" (LEÓN, 2005, p. 73, tradução nossa). Esse cinema não busca os grandes temas ou epopeias, mas emerge das micropolíticas cotidianas a problematização da vida nas grandes cidades:

> O *cinema da marginalidade* constrói uma estética do desamparo que explora com desencanto a vida dos seres que vivem à margem das instituições sociais e dos discursos políticos, que estão excluídos do espaço mobilizador e progressista destinado ao povo, […] um cinema com uma posição crítica sobre o discurso da nação […] e o sentido utópico da modernidade (LEÓN, 2005, p. 31, tradução nossa).

Reconhecer o desamparo como resposta primeira de um cinema sem ânimo e destituído de compromisso ideológico significa encontrar em sua linguagem visual o conceito de marginalidade como a materialização das camadas de exclusão frente à cidadania. Tal pensamento parte de três definições (LEÓN, 2005, p.12-13): alimentada pelas práticas simbólicas em sua generalização; fora do paradigma dos discursos de progresso - povo, estado e nação - e desviada do olhar da redenção social; não como um lugar fixo mas uma condição deslocalizada que nega a polarização dentro-fora. Forma-se uma 'estética da marginalidade e do desencanto' que trazem em sua concepção o discurso visual do "realismo suyo". Ao retomar a tradição da literatura suja como oposição ao realismo mágico, León alude ao cenário de crise dos novos cinemas dos anos 1990 (LEÓN, 2005, p.20-22, tradução nossa). Trata-se da crise da identidade nacional, no sentido do desmantelamento do "paradigma homogeneizador da nação"; do esgotamento do modelo desenvolvimentista da América Latina, no avanço neoliberal que esbarra na permanência do projeto colonizador; e da era pós utópica, ou seja, o horizonte revolucionário da mudança social enfrenta uma crise simbólica na rarefação da possibilidade de futuro.

Tais ideias são deveras pertinentes ao estudo desses filmes, já que é recorrente nas obras construções da marginalidade urbana em torno da falta de perspectiva e de um certo heroísmo resignado na chave do abandono de 'seres abjetos', como revela a *voz over* do trailer internacional do filme venezolano *Secuestro Express* (2005): "na cidade mais violenta do mundo, o crime é uma forma de vida. E não importa quem você seja, ninguém está seguro. […] Quando todo segundo é vida e morte, você tem que jogar cada movimento como se fosse o último"[2].

JUVENTUDE EM DESAMPARO: *RODRIGO D NO FUTURO* E *PIZZA, BIRRA Y FASO*

Estamos em Medellin, na Colômbia. O ano é 1988. Uma música de punk rock sonoriza os créditos iniciais. Corte para um edifício desocupado. Rodrigo, jovem de 19 anos, surge ao fundo, abre e fechas portas de um corredor desabitado na busca por algum objeto ou pessoa. A câmera gira em torno de si, curiosa e atenta a qualquer movimento. Na escada, é expulso por um outro jovem que carrega um facão em sua cintura, alegando Rodrigo que busca uma pequena mala verde. As primeiras imagens de *Rodrigo D No Futuro* (1990) revelam o tôm que marcará as imagens do filme: no tédio, um grande vazio habita a vida dos personagens, uma nítida ausência

[2] Trecho do trailer de *Secuestro Express* (2005), disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Hl-_MS2PsOk.

de uma trama convencional, sem julgamentos morais, nem claras motivações dramáticas ou sentido nas ações. Considerado um marco na cinematografia colombiana, é o primeiro filme do país a ser exibido no Festival de Cannes (1990) e um dos últimos financiados pelo FOCINE (Compañia de Fomento Cinematográfico), importante empresa estatal que possibilitou a realização de inúmeros longas-metragens após a era da ‘ley del sobreprecio’. O enredo do filme gira em torno de dois caminhos: o desejo de Rodrigo em obter uma bateria (objetivo) para tocar na futura banda punk e o grupo de amigos que vivem no cenário da extrema violência do tráfico nas ruas de Medellin. A ausência da figura materna em Rodrigo complexifica o caráter psicológico e cede espaço para uma camada afetiva e familiar pouco presente nas relações que estabelece. Com isso, além da busca pela bateria, também busca, quer consciente ou não, uma figura feminina: desamparo duplo.

Diante do imaginário do narcotráfico e da “cultura da violência” e “cultura da morte”, categorias forjadas pelos grandes meios de comunicação, o filme alude ao sentimento de uma época de incerteza e medo e de uma realidade urbana que mostra uma Colômbia conhecida e por sua vez invisível. Ou seja, a matéria dramática do filme parte do ponto de vista de dentro dessa realidade, menos preocupado em dar conta de resolver os problemas do que projetar ao relato a transparência do testemunho. Victor Gaviria escolhe trabalhar com não-atores chamando-os de ‘atores naturais’, corporeidades cujas próprias vivências são escritas no texto fílmico, premissa da 'dramaturgia de ator' que parte de casos reais e de atores que literalmente vivem seus dramas. Assim o roteiro se construiu após (a equipe de realização) encontrar os personagens através da imersão no entorno das comunas de Medellin. Outra característica que decorre dessa *práxis* foi incorporar o “parlache”: a chamada língua dos parceiros, vocabulário típico dos jovens de bairros populares da década de 1980 formado por expressões e neologismos de difícil compreensão (que não foram legendadas no corte final como decisão política).

Com forte tendência naturalista, é evidente a homenagem de Gaviria ao clássico neorealista de Vittorio de Sica *Umberto D.* (1952), no sentido de resgatar o sentimento que o filme italiano traz - tempos mortos, ruínas de uma sociedade e observação paciente aos personagens. De fato, as questões que Rodrigo D propõe a testemunhar encontram no procedimento estético neorrealista a fonte de pensamento e práxis adequada. É esta ideia de encontro com o real em sua complexidade defendida por Gaviria e Luis Alberto Álvarez no texto seminal de 1982, Las Latas en el Fondo del Rio: "O desejo de fazer filmes a qualquer preço leva

a muitas servidões e muitos esquecimentos, […] o mais fundamental e pernicioso é o do real como um fato físico. [...] Só assim o olhar do diretor poderá passar as coisas vivas que brilham, que têm intenção" (ÁLVAREZ; GAVIRIA, 1982, tradução nossa). O exercício de apontar a câmera para a realidade ignorada ou demasiadamente estigmatizada, mas, ainda assim, o real enquanto materialidade já existente, recai numa responsabilidade exponencialmente maior. Basta pensarmos no fato de que, após as filmagens todos os atores que trabalharam no filme foram assasinados. Todos com menos de 20 anos.

O filme se encerra com Rodrigo que, após ver todas as saídas se fecharem, e sem conseguir a bateria, sai de sua comuna para o centro de Medellín. Sobe num andar alto de um prédio modernista vazio (filmado no edifício Banco de Londres, na rua dos bancos) e paira seu rosto sobre o vidro que reflete a si mesmo diante de uma cidade de aranha céus e condomínios. Vemos uma janela do edifício. A trilha sonora é agressiva, um forte som que quebra a melodia da cidade. Ao fundo, um corpo cai. Rodrigo se suicidou. Fugir da violencia das ruas de Medellin recai em duas opções: matar ou morrer.

Prólogo: é noite. Algumas viaturas policiais estão estacionadas no meio fio da calçada. Não entendemos o que está acontecendo, tampouco a câmera parece saber para onde olhar. Ouvimos o rádio da polícia entoar orientações. Corte para o título: *Pizza, Birra y Faso* (1998). É dia. Uma música animada começa a tocar. Os sons de carros e motos invadem a tela. Os créditos iniciais alternam planos subjetivos de um carro com ações rotineiras de personagens da rua: uma jovem menina carrega uma criança no colo enquanto pede esmola no semáforo, limpadores de pára-brisas espumam os vidros de carros, um eufórico homem de meia idade pronuncia frases num microfone do tipo "hay que luchar para vencer!", mendigos caminham pelas calçadas, operários carregam caixas de papelão nas costas. Estamos em Buenos Aires. As imagens que abrem o filme se preocupam em mostrar ao espectador uma série de personagens esquecidos e ignorados pela sociedade. Em menos de três minutos o filme já nos apresenta uma iconografia do trânsito de uma grande cidade (que poderia ser de qualquer país periférico) que detém a câmera na observação objetiva dos fenômenos passageiros.

Tido pela crítica como ícone do *Novo Cinema Argentino* (no pôster oficial do filme, a frase: hay un nuevo cine argentino), a trama acompanha um grupo de jovens que vivem de assaltos e roubos na cidade: Cordobés, Pablo, Sandra (grávida de Cordobés), Frula e Megabón. O objetivo do grupo, que soa como uma família com hierarquias definidas, é assaltar uma boate e

fugir com o dinheiro. Talvez fosse esse o desejo presente no imaginário da Argentina dos anos 1990, época de crise não necessariamente econômica mas certamente social. Explico: quando Carlos Memem se tornou presidente da Argentina em 1989, diante de un cenário de hiperinflação, tratou de implantar no governo uma política tipicamente neoliberal (privatizações, austeridade econômica, menos gastos sociais, livre mercado, estado mínimo). A "Era Memem", como ficou conhecida, deu luz em 1991 ao "Plano de Convertibilidade" (Plano Cavallo) - garantir a equidade entre dólar e peso. Isso garantiu o controle da inflação mas resultou, na mesma moeda, na grande taxa de desemprego e na concentração de riqueza aos mais ricos. O descaso social foi tão grande que incidiu na histórica "Crise de 2001", revolta popular generalizada. Filmado desde o ponto de vistas dos sujeitos 'delinquentes', o clima de calamidade pública que o país se encontrava refletiu o reconhecimento e a identificação da população com o filme.

Os jovens conduzem a narrativa entre conversas estratégicas do planejamento do grande assalto, a invasão do famoso monumento obelisco, na praça da República, com o intuito da simples diversão, e as pizzas e cigarros que os alimentam de ideias sobre como ganhar dinheiro através do crime (o emprego formal é privilégio para quem?). Ao se aproximar do fim, a tentativa de assalto não ocorre como planejado. Na boate, são surpreendidos por policiais que atiram em Frula e Megabón. Pablo consegue fugir com Cordobés, baleado no tiroteiro. De carro, vão para a estação das barcas: Cordobés pretendia fugir com Sandra para Montevidéu, após ter conseguido o dinheiro do roubo, em busca de uma vida melhor e de um futuro mais digno. O plano final é sintomático: a câmera, presa ao barco, se afasta da cidade num movimento de travelling. Ao deixar a cidade para trás, o sentido do plano dá a ideia de um capítulo encerrado na vida dessa família. Como se fosse o final de um videogame, onde quem se salvou foi Sandra (Pablo foi detido ou morto, Cordobés é preso).

Olhar com atenção para o final dos filmes reflete esse sentimento final que do filme resta, a imagem última que sintetiza a visão de mundo que os filmes carregam: dramaturgia como pensamento. Ambos os filmes apresentam finais trágicos e personagens pobres e marginalizados no corpo de uma juventude periférica abandonada. Rodrigo e Cordóbes muito lembram o personagem central do filme colombiano *La Playa D.C* (2012), Tomás, um jovem negro afro-colombiano forçado a ajudar seu irmão Jairo a fugir dos traficantes de Bogotá, ou os traços de Andrés e Pedro, pai e filho que escapam compulsivamente de Caracas para a fronteira da

Colômbia após perceberem o risco da rebelião contra a violenta injúria cometida por Pedro no longa-metragem venezolano *La Familia* (2017). Também trazem em comum personagens que possuem vácuos com a família, ausências e inconsequências São esses que, em alguma medida, buscam o sentido de pertencer ao mundo em uma rede de afeto e sociabilidade corrompida pela violência das ruas e pelas exclusões em todos os níveis da esfera social. Esse sentimento de desajuste e desamparo, deslocamento ou não reconhecimento de si no território em que se habita, sublinha a descrença no governo e na sociedade através da sensação de ser um próprio estrangeiro: quem tem direito à cidade? O desejo do deslocamento, compulsório ou planejado, delineia as fronteiras quer visíveis ou não das territorialidade urbanas.

São dramaturgias fílmicas que traçam noções de cidadania e direitos sociais como fruto das políticas de extermínio, controle e apagamento das populações. Os filmes não procuram julgar seus personagens mas sim buscar uma forma de se aproximar dos dramas invertendo o ponto de vista 'hegemônico' que normalmente parte de uma lição de moral ou uma medida do correto, certo e errado, bom e mau.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como se relacionam os filmes à cidade, desamparo e marginalidade? Como o desamparo contaminou as narrativas? É esse cinema negativo e pessimista? Muito mais questões do que falsas respostas, a aguda pronúncia do desamparo nos textos fílmicos revela um caminho de pesquisa descontente por fórmulas reducionistas. Portanto, não se trata aqui de compreender a semântica do desamparo enquanto mero sintoma da organização estratégica das cidades, ainda que possa ser. Mais importante é pensar em termos de visão de mundo, pensamento-em-cena, um sentimento que consiga se aproximar das inconstâncias e caminhos de uma urbanização que trouxe consigo inúmeros efeitos colaterais que aqui foram pincelados nas respectivas dramaturgias fílmicas. Ainda que o engajamento político da maioria dos filmes encenados nas cidades Latino-americanas recaia na denúncia testemunhal de realidades ignoradas pelo estado e por grande parte da população, é fato uma certa contensão do cinema como ferramenta de transformação social.

> É preciso dizer que esse cinema político e de compromisso social termina em um estado de melancolia e luto, que se reflete bem em filmes como Rodrigo D. No Futuro, A Vendedora de Rosas e La Universal, que são filmes que já delineiam a concepção da nação como um corpo doente, discurso que nos últimos anos se tornou central no cinema [...] e que, apesar de suas intenções

> críticas, pode ter usos contrários por parte do poder, ao contribuir para a paralisia e imobilidade social (ZULUAGA, 2013, p.106, tradução nossa).

Esse trecho do crítico colombiano Pedro Zuluaga (2013), acerca do que chama de "cine de la violencia y el conflicto social y político”, ilustra muito bem essa dimensão ignorada da *práxis* cinematográfica. Expressões como "pornografia da pobreza", "cosmética da fome", "efeito favela", "favela movie”, “porno-miséria", "realismo de periferia", “cine de la marginalidad" e “realismo suyo", tentam dar conta do que se tem produzido e pensado em termos de linguagem cinematográfica. Mas o fato é que a heterogeneidade dos modelos de produção é forte o suficiente para que nenhum termo ou conceito resuma ou sintetize esse cinema, mas ajudem a pensar nos regimes estéticos pertinentes ao cenário Latino-americano. Há de pensar, nesse novo modelo de cinema político, como dar a ver os dramas sociais e os enfrentamentos ao descaso político (na chave do desamparo?) sem que essa possibilidade de acessar o outro acabe por apaziguar o conflito.

Referências Bibliográficas

ÁLVAREZ, Luis Alberto; GAVIRIA, Víctor Manuel. Las latas en el fondo del río: el cine colombiano visto desde la provincia. **Revista Cine de Focine**, Bogotá, v. 0, n. 8, p.1-22, jun. 1982.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **Revista Alceu**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p.242-255, dez. 2007.

FIGUEIREDO, Vera Lucia Follain de. **Realismo e ilusão: a cruzada contra o artifício**. Líbero, 2007.

LEÓN, Christian. **El Cine de la Marginalidad: Realismo sucio y violencia urbana**. Quito: Corporación Editora Nacional, 2005.

LUZARDO, Julio. **La Vendedora de Rosas, Largometraje Colombiano ¿Pornomiseria?**. Enrodaje, 2001.

MENNEL, Barbara. **Cinema and cities**. London: Routledge, 2008.

OSPINA, Luis; MAYOLO, Carlos. **Manifiesto de la pornomiseria: que es la porno-miseria?** Paris, 1978.

ROY, Ananya. Cidades faveladas: repensando o urbanismo subalterno. **E-metropolis**: Revista eletrônica de estudos urbanos e regionais., Rio de Janeiro, v. 8, n. 31, p.6-21, dez. 2017.

VALENTE, Eduardo. Que gêneros são nossos? Em: **Cinema brasileiro anos 2000, 10 questões**. Cinética, 2011.

ZULUAGA, Pedro Adrían. **Cine colombiano: cánones y discursos dominantes**, 2013.

BRECHT E AD FRANCESA EM *COLLATERAL*: COMPOSIÇÃO ENTRE PROPOSTAS ASSINCRÔNICAS PARA UMA CLASSIFICAÇÃO

SOUZA, Maurini de[1]

Resumo: Este artigo propõe uma análise discursiva de elementos da minissérie britânica *Collateral*, de David Hare (criador e roteirista). O objetivo é entender se a proposta de Bertolt Brecht para o teatro com vistas à transformação social pode se aplicar a uma série contemporânea e se é possível classificar o roteiro dessa série como consoante à dialética brechtiana. O fazer da investigação conta com a associação entre a proposta da Análise do Discurso francesa (AD), sob a base de Pêcheux (2008) e a leitura de Orlandi (2001 e 2007), e os pressupostos nas questões de dialética no teatro visando a transformação social, dos escritos de Brecht (1967, 1978). Busca-se demonstrar a abordagem da minissérie às diferentes questões referentes aos imigrantes na Inglaterra; que vai se delineando pela narrativa, envolvendo as instituições apresentadas na trama: polícia, política, igreja e exército, como articuladoras da crítica social. Como propõe Brecht, as questões a serem destacadas neste trabalho permeiam as cenas e não se resolvem, buscando, no público, a atuação em prol a uma sociedade na qual tais problemas sejam superados (dialética brechtiana); por meio da AD, é possível associar esses momentos às formações ideológicas da contemporaneidade e, no conjunto apresentado, apontar o lugar social dos sujeitos que emergem desses discursos, inclusive os silenciados pela sociedade.

Palavras-chave: arte de resistência; dialética de Bertolt Brecht; AD francesa; silenciados; *Collateral*.

Collateral é uma série dramática policial britânica, criada e roteirizada por David Hare, de 2018, e que recebe o selo Original Netflix. É uma minissérie composta por quatro episódios[2] com 58 minutos de duração (total de 3 horas e 52 minutos); conta com a atuação de Carrey Mulligan, Jeany Spark, Nicola Walker, John Simm e mais 67 atores (segundo relação de elenco do site IMDB[3]).

A série trata do assassinato de um entregador de pizza na cidade de Londres e da investigação; a policial responsável pelo caso é Kip Glaspie (Mulligan), famosa como a ex-atleta (saltadora de varas) que sofreu um acidente em uma competição. A assassina é a capitã do exército Sandrine Shaw (Spark), filha de um herói de guerra, e é apresentada ao público no início do primeiro episódio, ao se livrar das provas do crime; uma moça, que se drogava nas proximidades, viu o homicídio, mas demorou para testemunhar porque teve medo de incriminar sua namorada e protetora, a vigária anglicana Jane (Walker); e o assassinato se deu após a entrega de pizza para a ex-mulher do deputado David Mars (Simm), que pedia pizza

[1] Doutora em Sociolinguística; UTFPR; mauriniss@gmail.com .
[2] Assinalados aqui como ep.1, ep.2, ep.3, ep. 4.
[3] Disponível em https://www.imdb.com/title/tt6729080/fullcredits?ref_=tt_cl_sm#cast acesso em 17.09.2018.

como suporte para a entrega de maconha. Os quatro personagens principais são britânicos e fazem parte de instituições do país: polícia, exército, igreja e política.

Paralelamente a isso, permeada por ação e suspense, a série apresenta uma crítica sobre a relação conflituosa e conturbada da Inglaterra com seus imigrantes. O parceiro de Glaspie é negro; a testemunha e namorada de Jane é vietnamita; a ex-mulher de David é israelense; e o que encomenda o crime é um traficante de imigrantes, que usa a mentira de que o entregador de pizza, um imigrante iraquiano, era terrorista como argumento para convencer Sandrine ao assassinato. A causa verdadeira da encomenda de morte foi o registro, pela vítima, do tráfico de imigrantes feito por ingleses.

Brecht foi teórico, diretor e escritor de teatro; nascido em 1898, dedicou-se a apresentar uma arte que visava a formação do senso crítico e posterior transformação da sociedade. Para ele, o mundo necessitava de transformação e isso o levou a "por mãos à obra em busca de novos processos" (1978, p.5) com vistas ao entendimento e reprodução de um mundo "suscetível de modificação".

Dentre os aspectos apontados pelo teórico, destacou-se, para a escolha do objeto de pesquisa (*Collateral*), o que o autor chamou de "astúcia especial" para divulgar a verdade: "Em todas as épocas, a astúcia tem sido utilizada para divulgar a verdade, sempre que esteve subjugada e oculta" (BRECHT, 1967 p.27); cita, como exemplo, Confúcio, que modificou palavras das velhas lendas, a fim de abrir lugar para "uma nova interpretação da história". Nesse sentido, para o teórico, a mudança nas palavras seria uma estratégia para tirar delas "sua mística podre" e, assim, mesmo em um contexto de opressão, seria possível apresentar um sentido que possibilitasse a formação da crítica no receptor. Brecht apresenta outros autores, de outros tempos – Moore, Lênin, Voltaire, Shakespeare, Jonathan Swift, um poeta egípcio de quatro mil anos atrás -, com outras estratégias, na mesma direção. E explica:

> A divulgação do pensamento, não importa em que terreno seja, é sempre útil à causa dos oprimidos. Uma divulgação assim é muito necessária. Em governos que servem à exploração, o pensamento tem cotação baixa, como baixo é considerado tudo o que é útil aos oprimidos. (...) Os famintos são insultados como comilões; os que nada têm para defender são apontados como covardes; os que duvidam dos opressores são acusados de duvidar de suas próprias forças; os que reclamam salários por seu trabalho são chamados de vagabundos, etc. Sob tais governos, o ato de pensar, em geral, é considerado como baixo e suspeito. (...) Isto é, devemos dizer como podem ser alteradas as relações de propriedade dos meios de produção, mesmo participando dos lucros. E devemos agir com muita astúcia. (BRECHT, 1967, p. 31).

E assim Brecht chama de “astúcia” a capacidade de inserir, em contextos aparentemente consoantes ao sistema dominante e mesmo participando dele, elementos que desestruturem esse sistema. É nesta proposta que se insere a série *Collateral* nos sentidos que se busca trazer à tona neste artigo. Defende-se aqui que David Hare, autor inglês premiado internacionalmente[4] por obras que se consagraram pela qualidade com que se apresentam críticas históricas, econômicas e sociais, mesmo “participando dos lucros” de uma sociedade que aponta como opressora, apresenta as tramas entre os personagens dessa sociedade em *Collateral* com o objetivo de ampliar os sentidos sobre a situação do imigrante na Inglaterra, apresentando ao público os diferentes discursos dos personagens, ingleses e não ingleses silenciados pelas grandes mídias, a fim de que, por meio da constituição dessas identidades, seja possível a formulação de um pensamento crítico sobre o assunto.

E é nesse momento que se apresenta a conjugação teórica que se propõe neste estudo. Bertolt Brecht morreu em 1956. Dez anos depois, Michel Pêcheux começa a publicar seus escritos, iniciando as propostas da Análise do Discurso francesa. Além dessa assincronia, há o diferencial do trabalho: o fazer de Brecht não era analítico, mas artístico; o de Pêcheux não era artístico, mas analítico. Os dois, porém, conjugam o olhar marxista por viés não tradicional: para Brecht, a síntese dialética deveria se dar na sociedade, considerando o público como antítese do palco (tese), em oposição à visão do realismo marxista predominante na época, na qual a dialética se completaria no palco (SOUZA, 2005); para Pêcheux, seu tempo é o em que o marxismo busca “casar-se ou contrair relações extraconjugais” (PECHEUX, 2008, p.16). Assim, Pêcheux “casa” o materialismo histórico com pressupostos psicanalíticos e linguísticos para a formulação da sua metodologia.

Dessa maneira, para demonstrar em que instâncias *Collateral* pode ser classificada como uma obra consoante à dialética brechtiana, apresentam-se elementos para se entender da onde partem os discursos da série e os sujeitos que emergem de tais discursos, por meio das propostas de Pêcheux e da pesquisadora da AD francesa no Brasil, Eni Orlandi (2001 e 2007), que explica o pensamento que fundamenta essa proposta: “As relações de linguagem são relações de sujeitos e de sentidos e seus efeitos são múltiplos e variados; o sujeito é heterogêneo e cheio de contradições. Por isso, o discurso pode ser definido como efeito de sentidos entre interlocutores” (ORLANDI, 2001, p. 21). A análise parte do pressuposto de que

[4] Ele foi indicado para Oscar, Globo de Ouro, Bafta, Festival de Berlim, entre outros (Disponível em https://www.imdb.com/name/nm0002376/awards . Acesso em 12.10.2018)

a heterogeneidade dos imigrantes na Inglaterra enquanto sujeitos não pode ser constituída para o público externo porque eles são "silenciados" na sociedade inglesa e, assim, com suas "identidades censuradas" (ORLANDI, 2001 E 2007). E a tese que compõe a série *Collateral* busca no público sua antítese, para intervir em prol a uma sociedade crítica à injustiça nessas instâncias, gerando a síntese proposta por Brecht para seu teatro dialético.

Mas é filme, não teatro...

Sugerir uma classificação a uma série (filme) com base em um teórico teatral exige um entendimento de que são produtos culturais diferentes. Walter Benjamin (s/d) aponta como diferença principal entre o teatro e o cinema é que, neste, não é possível se excluir todo o maquinário utilizado quando se pensa na relação com o receptor. O que se vê, ao assistir um filme, é o resultado de montagens de cenas que tornam a semelhança com o teatro "superficial e insignificante"[5] tanto na atuação quanto em elementos cenográficos.

Buscando filtrar os elementos, a fim de buscar o que se encontra de comum ou, ao menos, similar a uma proposta para teatro, propõe-se restringir a análise ao trabalho do criador e roteirista e não da diretora de *Collateral* (S.J.Clarkson), mesmo identificando, na direção, elementos que apontem a conformidade em destacar a questão crítica da obra, e, nesse sentido, as músicas de abertura dos episódios são exemplares.

Cada um dos quatro episódios começa com uma música. A primeira é *16shots*, da rapper inglesa Stefflon Don, composta em inglês jamaicano, que trata de violência e se refere a um contexto em que a "mãe" (rainha?) é mais poderosa e perigosa do que os piores criminosos, citando Kingston, a capital da Jamaica, antiga colônia britânica; a segunda é *Big Yellow Taxi*, da canadense Joni Mitchell, uma crítica ao imperialismo capitalista; a terceira é *Killer Queen*, da banda inglesa Queen, que apresenta uma mulher (prostituta?) chamada Rainha Assassina, com uma crítica ao imperialismo britânico; e a quarta é *Bright Side of the Road*, do irlandês Van Morrison, cantada por Shakira na posse do presidente Barack Obama.

É possível encontrar outros elementos relativos à direção, e não ao roteiro, que caminhem no sentido da crítica à relação da Inglaterra com seus imigrantes (a primeira fala de David, que será destacada na sequência – episódio 3, é apresentada 3 vezes na série) e essa

---

[5] Em A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica Disponível em: https://www.marxists.org/portugues/benjamin/1936/mes/obra-arte.htm . Acesso em 12.10.2018.

pode ser uma sugestão, deste artigo, a novas iniciativas. Esta proposta, porém, irá se restringir a alguns pontos do roteiro.

Pinceladas teóricas – a dialética brechtiana

Em uma crítica aos teóricos marxistas da arte realista, que propunham a apresentação dos conflitos sociais de forma fechada na literatura e no palco, com uma tese confrontada a uma antítese e que culminava com a síntese que se pretendia na sociedade, apresentando ao público um conflito dialético completo, Brecht afirma que seria melhor que as pessoas entendessem a dialética por meio do teatro e não ao contrário (BRECHT, 2002, p.151), propondo inserir o público como antítese, em conflitos não concluídos. Nesse objetivo, ele investiu na formação de uma sociedade que questionasse a imutabilidade do mundo:

> O que permanece inalterado há muito tempo, parece ser inalterável. Por toda a parte, as coisas que aparecem são de uma evidência já de si tão grande que não precisamos fazer esforço nenhum para sua compreensão. Os homens encaram tudo o que vive entre si como um dado humano preestabelecido. (BRECHT, 1978, p. 116)

Assim, formulando uma proposta para um mundo pautado em contradições, passível de transformação, ele afirma que tal "técnica" possibilita ao teatro empregar "o método da nova ciência social, a dialética materialista. Tal método, para conferir mobilidade ao domínio social, trata as condições sociais como acontecimentos em processo e acompanha-as nas suas contradições" (1978, p.117). Dessa maneira, ele apresenta sua proposta de dialética no teatro exemplificando, entre outras, com as contradições da personagem Mãe Coragem, que "amaldiçoa a guerra com a mesma honestidade com que, depois, a exalta, na cena subsequente" (1978, p. 160). Ele mostra, na peça *Mãe Coragem*, uma comerciante no meio da guerra, que passa por muitas experiências, dentre elas a perda dos três filhos, mas termina sem demonstrar aprendizado algum; ele destaca que a morte da última filha "atordoa-a por completo, mas não lhe serve de ensinamento" (p 160). Ela é apresentada, portanto, como tese, contra a qual o público se levantaria (se ela não aprende, o espectador deve aprender), como antítese, para, em síntese, transformar a sociedade.

Quando se sugere que a série *Collateral* seja classificada como inserida na dialética brechtiana, propõe-se demonstrar que ela está, primeiramente, em consonância com as contradições de um país que recebe imigrantes e os mantém nos mais diferentes setores da sociedade, sob a proteção das leis e da instituição ao mesmo tempo em que convivem com

uma estrutura excludente, em que não estão seguros porque as regras não são humanas, mas para proteção do grupo dominante (não imigrantes).

É aí que entra a Análise do Discurso

Para essa demonstração, a metodologia da AD francesa se mostra eficiente. A proposição desta reflexão busca ressaltar duas questões abordadas na Análise do Discurso e que vêm ao encontro do entender *Collateral* como um trabalho que propõe uma tese, aqui apresentada como: a Inglaterra precisa modificar a relação com os imigrantes, que é excludente, para uma relação de acolhimento e humanidade; essa tese, desenvolvida em todo o roteiro, é explicitada nas falas do deputado David Mars, que emerge juntamente com Kip Glaspie, na trama, como o sujeito que representa a postura do inglês, inserido no sistema, mas que se coloca ao lado dos imigrantes, combatendo as injustiças, mesmo frustrado e imobilizado porque o sistema corrobora a exclusão. As questões são: a equivocidade das discursividades de aparência estável (PECHEUX, 2008); e a censura na formação de sentidos sobre determinados grupos pelo silenciamento e consequente bloqueio de suas identidades (ORLANDI, 2007).

Para Pêcheux, a "questão teórica que coloco é, pois, do estatuto das discursividades que trabalham um acontecimento, entrecruzando proposições de aparência logicamente estável, suscetíveis de respostas unívocas (é sim ou não, é x ou y, etc) e formulações irremediavelmente equívocas". (PÊCHEUX, 2008, p.28). Pêcheux trabalha com a multiplicidade do próprio acontecimento – pois ele é sempre tomado de um lugar específico, decorrente do pré-construído, parte das formações ideológicas que geram as formações discursivas. Na leitura de Orlandi (2001, p.20), "as palavras simples do nosso cotidiano já chegam até nós carregadas de sentidos que não sabemos como se constituíram e que, no entanto, significam em nós e para nós". Assim, mediante essa postura da AD, serão apresentadas proposições da série, a fim de se demonstrar que, ao transmitir falas que se ouve no cotidiano e às quais não se atribui um sentido derivado de - ou aberto a - diferentes interpretações, apontando para um sentido aparentemente unívoco, objetivou-se gerar questionamento sobre essa aparente estabilidade e a sociedade que a alimenta.

Dessa maneira, quando o representante do serviço secreto inglês (MI5), Sam Spence, diz que "Kip protege quem deveria policiar" (ep.3), referindo-se aos imigrantes, ele aponta para uma estrutura que parece estável, de que Kip deveria policiar os imigrantes, mas ela os

protege, assinalando para um erro por parte da policial, que “deveria”, mas não faz. Esse “erro” é confirmado pela fala, no episódio anterior, do mesmo agente à policial e ao investigador que a acompanhou no caso, acusando-os de desvio de função: ”são assistentes sociais, não policia”, com outra “aparência logicamente estável”, suscetível da “resposta unívoca”: se eles são policiais, não devem ser assistentes sociais. Quando se volta ao primeiro episódio, a fala e Sam é ainda ratificada pela de Kip, ao encontrar as imigrantes, vivendo em uma garagem imprópria para moradia, no momento em que informa o assassinato do irmão: “Nós viemos ajudar” ; sendo que o trabalho deles era o de investigar.

A equivocidade dessa formulação vem à tona, porém, quando se observa que esse mesmo agente, ainda no episódio 2, durante um interrogatório no Centro de Remoção Harlsfleet (um espaço em que os imigrantes ficam “presos”, enquanto esperam para serem extraditados, por motivos burocráticos) afirma: “Eu sou um inglês racista mediano” na mesma cena em que a interrogada, a iraquiana Fátima, denuncia que o traficante de pessoas (e todo o esquema do tráfico) é inglês; ele a ataca e diz que é mentirosa, mesmo sem investigar. Na sequência, quando volta de Harlsfleet, no carro, Kip fala a seu colega “Quero um tratamento decente para pessoas inocentes (ep. 2). Além disso, no episódio 3, é apresentada uma reunião com os traficantes de pessoas responsáveis pelo assassinato do irmão de Fátima. O coordenador do esquema criminoso é um inglês, militar reformado, de aparência comum e bem educado; a assassina é uma inglesa, capitã do exército que, ao mesmo tempo em que se coloca, discursivamente, ao lado do agente do serviço secreto para dizer que é preciso salvar a Pátria das invasões externas, diz a seu terapeuta que “Ano passado, nenhum soldado britânico morreu em ação no estrangeiro” e cita vários países estrangeiros atacados pela Inglaterra em guerras. O espectador fica sabendo, então, que a denúncia da imigrante Fátima é verídica e que Sam Spence (“inglês racista mediano”) é que falhou por não investigar a informação de uma imigrante que denunciou ingleses.

Assim, a fala, aparentemente unívoca, de que “Rip protege quem deveria policiar” parte de uma formação ideológica com e contra a qual se levantam outros discursos, demonstrando a multiplicidade do acontecimento a que essa estrutura se refere e desmistificando a aparente opacidade de tal discurso. Outro exemplo, que parte da mesma formação ideológica, se observa na cena em que o chefe de polícia, Jack Halley, repreende Kip por ela ter acordado com as irmãs da vítima (Fátima e Mona) que conseguiria seus vistos na Inglaterra em troca das informações que solucionaram o crime: “Duas pessoas morando aqui a vida toda para resolvermos um caso?”. A estrutura aponta para outro erro de Kip, pois

"a vida toda" é muito tempo quando apresentada em concorrência com "resolvermos um caso" (ep. 4).

No entanto, a opacidade desse discurso é desmistificada em diferentes momentos da série, como na fala de Kip: "Fogem da guerra para Inglaterra e começam vida nova em uma garagem? Nosso melhor a oferecer?" sob o olhar da cidadã de uma potência mundial em um mundo de crueldades do qual, historicamente, seu país faz parte; ou quando Fátima explica que não podem voltar para o Iraque porque, no ataque dos americanos, a irmã, Mona, foi estuprada e está grávida, o que não é aceito em seu país e por isso fugiram – por questão de sobrevivência. O visto inglês, nesse caso, é questão de humanidade e preservação da vida dessas mulheres; uma terceira conversa, no episódio 4, apresenta outra faceta da equivocidade desse discurso (proveniente da multiplicidade do acontecimento): quando Kip chantageia Sam em troca da residência para as iraquianas, e cita: "No MI5 dão cidadania feito bala a quem ajuda a causa", demonstra que a residência ou não de imigrantes é moeda de troca para manter a dominação inglesa fora do país, o que fica comprovado quando tem sucesso em sua empreitada. A fala de Halley representa uma faceta de um acontecimento amplo.

Diferente de Sam Senders, porém, Jack Halley não é apresentado como racista, mas alguém que, mesmo se preocupando com os imigrantes, demonstra conhecer e se sujeitar aos padrões preestabelecidos: "Somos baixo escalão, Kip. Reportamos a todos, controlamos ninguém". Ao que Kip questiona: "Senhor, não acha que se não nos dão espaço, precisamos criar nós mesmos?" (ep. 4), apresentando mais uma formação a esse discurso. Assim, mesmo discursos que parecem caminhar em linhas similares, como o de Sam e o de Jack, partem de sujeitos diferentes: os que, mesmo de forma imoral e cruel, buscam manter o sistema; e os que se sujeitam ao sistema estabelecido. Neste sentido, o discurso de Kip é de ruptura, posicionando-se contra as injustiças do sistema em que se insere.

A análise do discurso é ainda pertinente para sugerir a classificação de *Collateral* como parte da dialética brechtiana nas questões a que se refere a silenciados. Neste caso, os imigrantes na Inglaterra. Orlandi (2007) apresenta os "sentidos do silêncio" (p.11) como fio condutor de seu livro; para ela, o estudo do "silenciamento (que já não é silêncio, mas 'pôr em silêncio') nos mostra que há um processo de produção de sentidos silenciados que nos faz entender uma dimensão do não-dito absolutamente distinta da que se tem estudado sob a rubrica do 'implícito". Seguindo a linha de Pêcheux, demonstra que determinadas identidades (no caso da série televisiva, a dos imigrantes) não chegam a formar sentidos histórica e ideologicamente por conta do "não-dizer" (p. 12). Assim tais identidades são censuradas:

“Pensada através da noção de silêncio, como veremos, a própria noção de censura se alarga para compreender qualquer processo de silenciamento que limite o sujeito no percurso de sentidos” (p.13).

Não se ouve o imigrante que vive na Inglaterra. Numa pesquisa no Google, sob a busca “Imigrante na Inglaterra”, os três primeiros veículos de comunicação que tratavam do assunto – Alma Preta, Exame e G1.globo[6] - trouxeram diferentes informações sobre o assunto, inclusive que o imigrante representa 11% da força de trabalho (G1.globo) e que há cerca de 5 milhões de imigrantes não europeus no país (Exame). Nenhum deles, porém, trouxe uma citação de um imigrante; fala-se sobre eles, mas eles não são as fontes das informações. Na série, o silêncio de dois minutos e 23 segundos do início do episódio 2, em que apresentam as irmãs da vítima indo para o Centro de Remoção (sem saberem para onde estão indo) é ilustrativo quanto a esse aspecto. É sobre esse silenciamento de que trata Orlandi, o que impede o sentido de determinadas identidades porque os sujeitos são heterogêneos e se, silenciados, não conseguem apresentar sua multiplicidade; ao sair do Centro de Remoção com os investigadores, no episódio 3, Sam e Kip desenvolvem o seguinte diálogo:

> Sam: - Eles são todos iguais.
> Kip: - “Eles”?
> Sam: - Você sabe muito bem quem são.

A generalização na identidade dos silenciados, omitindo suas singularidades, é exemplar à proposta de Orlandi. Em *Collateral*, essas identidades são trazidas à tona: quando a vietnamita Linh diz ao investigador “Eu vim do Vietnã, sou mais forte do que ela imagina” ou, para Jane, “No seu país, tudo é questão de acordos”(ep.3); quando a israelense Karen grita que “Quando eu tinha a idade dela, o exército israelense invadiu minha casa”; ou quando a iraquiana Fátima diz “Eu não entendo, mataram meu irmão e eu é que vou presa” e tem como resposta de Gilliam que “Aqui não é prisão. Prisão é melhor do que isso porque lá você sabe quando vai sair; (ep.2); Gillian é uma imigrante negra que viveu 30 anos na Inglaterra, desde criança, cuja mãe, que tinha o visto, faleceu há dois anos e, desde então, está detida em Harlsfleet aguardando a extradição. A série transmite essas vozes silenciadas, trazendo à tona sua complexidade, constituindo identidades, rompendo censuras.

---

[6] “Como a Inglaterra lida com imigrantes?”, em Alma Preta. Disponível em https://www.almapreta.com/editorias/realidade/como-a-inglaterra-lida-com-imigrantes ; Imigrantes no Reino Unido”, em Exame. Disponível em https://exame.abril.com.br/mundo/imigrantes-no-reino-unido/ ; “No Reino Unido, estrangeiros lembram a importância dos imigrantes”, em G1.globo. Disponível em http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2017/02/no-reino-unido-estrangeiros-lembram-importancia-dos-imigrantes.html . Acesso a todos em 18.10.2018.

Em uma cena (ep. 3), Mona, a irmã grávida da vítima, que não fala em nenhum outro momento da série, escreve uma carta para o filho que está esperando. Nesse momento, emerge a voz de uma futura mãe, que ama a criança que espera:

> - Escrevo a você a quem amo, mas não conheço. Tento ficar bem.Trouxe-o aqui para ter uma chance. Ouvi de um país chamado Grã-Bretanha, onde as pessoas eram boas. Seu tio morreu quando chegou. Queremos que tenha morrido por uma razão. Esta razão é você.

Diferente dos imigrantes-números apresentados nas reportagens citadas anteriormente, a série traz a singularidade de uma mulher grávida com toda a complexidade humana dessa situação. Nesse momento, o convite ao questionamento entre a atitude protecionista a uma economia e a humanidade desses imigrantes busca, no espectador, uma reação. Nesse sentido é que as falas de David representam o discurso que vai permeando a série, da parte de seus produtores, que buscam formar um pensamento questionador no espectador:

> Não se pode dizer que um ser humano foi morto em uma rua perto daqui? Não importa da onde ele era. Estamos mesmo virando um país mesquinho. Não é hora da política de imigração não ser xenófoba e desumana? Venho dizendo a um tempo que precisamos cumprir nosso dever. Não falo só do dever moral, mas também do dever legal. Promessas foram feitas e convenientemente esquecemos. Acredito que quando escrevermos a história desta época, sentiremos vergonha de tão poucos refugiados acolhemos e de como maltratamos quando estiveram aqui (ep. 3).

Essa entrevista para televisão gerou uma reunião com a líder do seu partido, que o repreendeu. Quando David disse que "Nossa política de imigração não faz sentido", demonstrando que as ações de protecionismo estão equivocadas, ela refuta, dizendo que precisa conquistar as pessoas que deixaram de votar contra o partido (e que, no caso, são contra os imigrantes). David pede para "deixar o partido de lado" e fala:

> O que faremos nos próximos 300 anos? Viveremos atrás dos muros? Isto é uma política séria? Excluir por sermos ricos e eles pobres? E assim será? Para sempre? Eu não sei. A história mostra que isso não funciona. O que sabemos é que as coisas mudam. Sempre mudam. Então, pelo amor de Deus, estejamos abertos a isso (ep. 4).

Assim como Kip, o discurso de David vai de encontro com as injustiças inerentes ao sistema de que participa; como deputado, integra um grupo que, em teoria, é responsável pelas questões políticas que o afligem e para as quais não tem respostas, ele está em lugar singular do sistema e isso lhe dá a impressão de que pode transformá-lo. Em uma ficção, seria

envolvente e tranquilizador dar a ele as ferramentas e levá-lo à vitória em seu intento, de convencer seu partido a uma mudança na relação com os imigrantes, indo à plenária em que se votaria o assunto e convencendo os presentes com algum discurso comovente, como se assiste em filmes. A ficção pode se dar ao luxo do final feliz[7].

E, por fim (com spoiler) ...

Não é isso, porém, o que se vê. No final da série, a assassina se suicida, o articulador do tráfico foge, Sam Spence continua em sua função de manter o *status quo* inglês em países estrangeiros, Kip Glaspie vai para casa dormir e David decide pela omissão - não vai à plenária, mas prefere sair com uma pretendente. A tese apresentada, a problemática dos imigrantes ingleses, após toda discussão e todos os discursos das quase quatro horas de série, não apresenta um fechamento.

Como a Mãe Coragem, de Brecht, que não aprende e, mesmo após ensinar o público sobre o perigo e as atrocidades da guerra nas três horas de peça teatral, termina como começou, *Collateral* não evolui, não mostra um mundo melhor àquele apresentado no início. Aliás, a última cena é idêntica à primeira. Ai está a consonância à dialética brechtiana: a trama é desenvolvida como tese, em que se demonstra a equivocidade dos ditos cotidianos (lembrando do poema brechtiano da peça *A exceção e a regra*: “Estranhem o que não é estranho; o que é usual, achem inexplicável”[8]), apresentando-os como equívocos, passíveis de questionamentos. Nessa análise, emergem os diferentes sujeitos, por meio de discursos provenientes de formações ideológicas de manutenção de poder (Sam), de conformidade ao poder (Jack) e de ruptura (Kip) ou de protesto (David) ao poder estabelecido, por parte do povo inglês. Da mesma forma, ao se transmitir as diferentes vozes dos silenciados, neste caso, de diferentes imigrantes que povoam a Inglaterra, com suas singularidades, essa tese se solidifica, por se constituir da diversidade de vozes que participam do discurso de imigração e possibilitar uma abertura à formação das diversas identidades que compõem esse imigrante.

À tese, espera-se que se funde uma antítese no espectador e que essa provocação, com todas essas vozes, possa corroborar a formação de um senso crítico no sentido de transformação social, tal qual a proposta do teórico alemão. Em um poema, Brecht diz que, em sua lápide, se fosse para escrever algo, deveria ser “Ele formulou projetos, nós aceitamos”

[7] Conforme a fala final de *A ópera dos três vinténs* (1928), em que Brecht explicita esse pensamento.
[8] Die Ausnahme und die Regel. “Was nicht fremd ist, findet befremdlich; was gewohnlich ist, findet unerklärlich”. Tradução desta pesquisadora.

e conclui: “Uma inscrição assim nos honraria a todos”. Nesse sentido, é possível afirmar, com essa análise, que a série de David Hare demonstra uma aceitação à proposta brechtiana e busca contribuir para a formação de um mundo em que os povos ricos possam acolher os povos empobrecidos por uma história violenta, refugiados devido à continuidade violenta dessa mesma história, e munir os imigrantes com direitos e tratamento tão humanos quanto os dos nacionais.

Referências

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Disponível em https://www.marxists.org/portugues/benjamin/1936/mes/obra-arte.htm . Acesso em 12.10.2018.

BRECHT, Bertolt. **Diário de trabalho**. Trad. R. Guarany e J.L. de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_______. **Estudos sobre teatro**. Tradução: Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_______. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967

ORLANDI, Eni. **A forma do silêncio**: no movimento dos sentidos. Campinas: Unicamp, 2007.

_______. **Análise do Discurso, princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 2001.

PÊCHEUX, Michel. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. Tradução: Eni Orlandi. Campinas, SP: Pontes Editores, 2008.

SOUZA, Maurini. **O hibridismo de gêneros literários como procedimento dialético e fator de distanciamento no teatro de Bertolt Brecht**. Curitiba: UFPR, 2005.

O DOCUFICTION *LA MIA CLASSE* (2013) DE DANIELE GAGLIANONE: A REPRESENTAÇÃO EM CRISE

MARTIRANI, Maria Célia[1]

RESUMO: O filme de Daniele Gaglianone: *La mia classe* pode ser inserido na tradição cinematográfica italiana dos chamados "filmes sobre migração", porque se alinha aos que buscam representar a situação dramática daqueles que precisam se reinventar em terra estrangeira. Trata-se de uma obra que aponta a câmera para o mundo clandestino da imigração, deixando-o falar. Os protagonistas são todos amadores, não profissionais e se autorrepresentam, à exceção de Valerio Mastandrea, que faz o papel de um professor-voluntário de uma classe de Língua Italiana para imigrados.
Não faltam, em *La mia classe*, temas que tratam do drama da viagem, do trauma da separação familiar, da perda de identidade e da sensação de não pertencimento, comuns às diásporas contemporâneas. Mas o mérito do filme está muito mais em sua proposta formal que temática. Sua força reside justamente na zona
híbrida entre o documentário e a ficção: *docufiction* (NICHOLS, 2014), problematizando os níveis de representação do real (JAMESON, 1995) numa perspectiva metacinematográfica, em que o cinema reflete sobre o alcance e as limitações da própria arte de fazer cinema.

PALAVRAS-CHAVE: filmes sobre migração, Daniele Gaglianone, *La mia classe*, *docufiction*,

La mia classe (2013) é um filme ambientado em uma escola noturna para imigrados da periferia de Roma. O ator Valerio Mastandrea interpreta um professor de Língua e Cultura Italiana, cujos alunos – provenientes das mais diversas partes do mundo – atuam num processo de autorrepresentação: tratam-se de não atores que representam a si próprios, naquela situação específica de aprendizagem, fundamental para que possam se integrar no lugar de chegada.

Classificado por grande parte da crítica como um "*docufiction*", apresenta-se como instigante caso, em que a ficção se nutre de traços documentais, numa explícita investida no esmaecimento intencional das linhas demarcatórias de gênero (NICHOLS, 2014, p.20-71).

---

[1]Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela FFLCH-USP, foi professora de Língua e Literatura Italiana do DELEM (UFPR). Atualmente vinculada ao PRPPG – Estudos Literários (UFPR), disciplina: "Literatura e Imagem", onde apresentou a pesquisa de Pós-Doutorado concluída em 2017: "O sujeito em fuga: representações literárias e cinematográficas italianas contemporâneas sobre a condição do migrante". Tradutora, crítica de cinema e literatura. Email: mariacelia.martirani@gmail.com

Consta que, inicialmente, Gaglianone quisesse fazer uma espécie de versão italiana do filme *Entre os muros da escola*[2] (no original: *Entre les murs*) de Laurent Cantet, que venceu o Palma de Ouro em Cannes, em 2008. Ele afirma que, de fato, perseguia a ideia de criar um filme situado entre o documentário e a ficção, que conseguisse atingir o status de uma parábola dramática das histórias verdadeiras daqueles alunos e de suas dificuldades de interação. Mas, enquanto realizava o filme, algo inusitado ocorreu: "De fato, estávamos prontos para contar as histórias que representavam, de modo plausível, a condição de imigrados de alguns daqueles alunos, quando, de repente, o que era apenas uma ideia do roteiro acabou se tornando um fato real, que estava ocorrendo naquele preciso instante" (GAGLIANONE apud: MARSHALL, 2014, p.71, trad. nossa).

É ainda o diretor quem revela que pensou seriamente em desistir de fazer o filme porque ele e toda a equipe acabaram por vivenciar uma situação contraditória de base, praticamente sem solução. Na prática, eles estavam prontos para contar as histórias da condição de alguns daqueles alunos imigrados, quando um imprevisto, aquilo que era apenas uma ideia do roteiro se tornava um fato real que passava a acontecer naquele momento. E continua: "Depois de muito pensar, decidimos estruturar o filme em dois níveis: um no qual Valerio Mastandrea interpreta o professor e um outro no qual se deixava claro que estávamos fazendo um filme. Estes dois níveis se imbricaram a tal ponto que, aos poucos, se tornaram incindíveis: o objetivo era fazer com que o espectador parasse de se perguntar ao que estava assistindo, se a um documentário, a um *docufiction* ou a um filme de ficção, simplesmente porque todas essas categorias deixavam de fazer sentido naquele contexto.

Tratava-se também de propor uma reflexão sobre a natureza dual da imagem, que remete simultaneamente a dois universos que, não raro, tentamos separar mas que, no fundo, são inseparáveis... O *set* se tornara uma alegoria do local fechado e

---

[2] *Entre les Murs* (pt: *A Turma* / br*: Entre os Muros da Escola*) é um filme francês vencedor da Palma de Ouro do Festival de Cannes em 2008.[1] A história baseia-se no livro homônimo escrito por François Bégaudeau, que além de escritor, é também professor. O diretor Laurent Cantet convidou-o a estrelar o filme juntamente com um elenco formado por não-atores. Durante sete semanas as filmagens aconteceram no interior de uma escola no subúrbio de Paris. O resultado desse trabalho foi um filme exibido nos cinemas de quarenta e quatro países entre maio de 2008 e agosto de 2009 e presente em quatorze festivais de cinema.[2] Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Entre_les_murs Acesso: 08 / 05 /2017).

aparentemente protegido, em que temos a tentação de permanecer, distanciados de uma vitalidade e de uma dor que imaginamos como "extras", como estrangeiras, mas que também nos pertencem porque provocadas diretamente pelo sistema econômico e social em que vivemos e do qual nos tornamos reféns (GAGLIANONE, Daniele. *Daniele racconta...*Disponível em: https: //agiscuola.it/schede-film/item/353-la-mia-classe.html Acesso: 05 /03 /2017).

O "fato real" a que o diretor faz referência ocorre depois que muitos alunos já se haviam apresentado, com suas respectivas histórias de vida e diz respeito ao que virá a acontecer com o nigeriano *Issa*. A uma certa altura, tomamos conhecimento de que seu certificado de permanência vencera, o que é revelado ao professor, que não pode tomar nenhuma atitude concreta para ajuda-lo. Consequentemente, aquele aluno não poderá mais participar do *set* de filmagem, porque sem a posse do específico documento passa a ser clandestino.

Durante a filmagem, então, o real invade a cena abruptamente. Vemos o desespero do imigrado que, vindo a ser flagrado pela polícia, tem obrigatoriamente que ser deportado a seu país de origem, o que, para ele, significa a morte.

A câmera – antes focalizada na rotina do que acontecia em sala de aula, com a participação dos alunos e do professor – parece perder o foco e se desestabiliza. E então, o diretor, alguns membros da equipe de filmagem e o professor perdem a sua função de profissionais do cinema e surgem , em cena, como seres humanos indignados diante do drama que a realidade lhes oferece para vivenciar: o da impotência de não poderem agir, diante do impedimento legal e do afastamento compulsório de *Issa* (que vem a ser preso, de fato)[3].

O que temos, portanto, é a explicitação do embaralhamento entre arte e vida, numa proposta de cinema que visa formalmente, sobretudo, instaurar a dúvida: estamos diante de uma representação fidedigna do real ou tudo não passa de ficção? *Issa* teria realmente sido impedido de filmar, teria realmente sido preso, causando a consternação de todos os participantes, ou estamos diante de mais um jogo[4] que intenciona, no limite,

---

[3] Diante do que está ocorrendo naquele preciso momento, Mastrandrea comenta com o diretor, em voz baixa: " Então, aquilo que estamos fazendo não serve para nada..." (MASTRANDREA, Valerio apud MARSHALL, Lee. *Una lezione per tutti*. Disponível em: http:mondodigitale.org /blog /wp-content /uploads /2014 /01 /Laclasse-internazionale.pdf Acesso: 05 /03 /2017)

[4] A respeito, é interessante citar aqui a proposta do cineasta brasileiro Eduardo Coutinho no documentário *Jogo de cena* (2007), cuja investida cinematográfica visa, de certo modo, por em xeque as marcas delimitadoras e classificatórias do que poderia ser definido como "representação do real" x "representação do ficcional".

romper definitivamente as barreiras entre a realidade que se quer representar e a que se pretende ficcionalizar? Real e ficcional seriam apenas as duas faces totalmente intercambiáveis da mesma moeda?

Claramente, o filme de Gaglianone pode ser inserido na longa tradição cinematográfica italiana dos, assim chamados, “filmes sobre migração”, porque se alinha aos que buscam representar a situação dramática daqueles que precisam se reinventar em terra estrangeira. Não faltam em *La mia classe*, temas que tratam do drama da viagem, do trauma da separação familiar, da perda de identidade e da sensação de não pertencimento, comuns às diásporas contemporâneas. Todas essas questões surgem a partir dos depoimentos dados pelos alunos ao professor que a eles se abre generosa e solidariamente, numa postura que reflete, obviamente, a do diretor, na defesa da causa pró-imigrado.

Mas o mérito do filme está muito mais em sua proposta formal que temática. Sua força reside justamente nessa zona híbrida e movediça entre o documentário e a ficção, problematizando os níveis de representação do real, numa perspectiva metacinematográfica, em que o cinema reflete sobre o alcance e as limitações da própria arte de fazer cinema.

Ao explicitar os bastidores do *modus operandi* de que vai dispondo em seu fazer cinematográfico, Gaglianone rompe com o ilusionismo, analogamente ao que Brecht, no teatro propunha, quanto ao que se convencionou denominar de quebra da quarta parede[5]. Assim agindo, convida o espectador a ver de bem perto a cena que ali se representa, fazendo cair por terra o efeito alienante que costumava iludi-lo.

O que acontece com *Issa* em *La mia classe* gera a desestabilização provocada pelo efeito de quebra do ilusionismo, apontando a uma invasão do real na cena cinematográfica, que também tira o espectador da posição cômoda do mero fruidor, exigindo-lhe cumplicidade e participação. Daí por que se trate de um filme totalmente coadunado com as principais tendências artísticas contemporâneas.

---

[5] O ato de *derrubar a quarta parede* é usado no cinema, no teatro, na televisão e na arte escrita, e tem origem na teoria do teatro épico de Bertolt Brecht, que ele desenvolveu a partir e, curiosamente, para contrastar com a teoria do drama de Constantin Stanislavski. Refere-se a uma personagem dirigindo a sua atenção para a plateia, ou tomando conhecimento de que as personagens e ações não são reais. O efeito causado é que a plateia se lembra de que está vendo ficção e isso pode eliminar a suspensão de descrença. Muitos artistas usaram esse efeito para incitar a plateia a ver a ficção sob outro ângulo e assisti-la de forma menos passiva. Brecht estava ciente de que derrubar a quarta parede iria encorajar a plateia a assistir a peça de forma mais crítica - o chamado “Efeito de Alienação” . Para maior aprofundamento veja-se: ROSENFELD, Anatol. *Brecht e o teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p.56-60.

Com efeito, de acordo com o que observa Pedro Eduardo Pereira Salomão, atualmente o cinema tende a "ultrapassar as barreiras da pura ficcionalização e segue determinado a invadir o terreno *a priori* exclusivo do documentarismo". Além do mais:

> O *locus* ocupado pela ficção no filme documental, bem como o *locus* do documentário na criação ficcional não estão mais claramente demarcados. O espaço reservado a cada um não se estabelece com transparência. Explorando justamente a dúvida é que o cinema contemporâneo convida o público a seu jogo "*mise en scènico*". (SALOMÃO, Pedro Eduardo Pereira. *O paradoxo do realismo no cinema contemporâneo.* Disponível em: http: // www.estacio.br /graduacao /cinema /digitagrama /numero 4 /pedroeduardo.asp Acesso: 16/08/2016

O estudioso ainda ensina que, sobretudo, a partir dos anos noventa, a contaminação da ficção pelo tom documental teria servido para potencializar as fabulações. Daí porque o real representado não sirva ao ficcional, mas vá ao encontro dele, num processo de fusão: "Ao transitar pelo indiscernível, o realismo contemporâneo entrega ao espectador o poder de decisão: verdade ou mentira, realidade ou fabulação, documentário ou ficção?"

O filme de Gaglianone trabalha exatamente nessa mesma linha de abordagem, insuflando, com vigor, a dúvida. O que resulta disso é que pouco importa se o que ocorre com *Issa* é "real ou ficcional".

O ganho de tal proposta está, sobretudo, em trabalhar com a desestabilização da representação, que é também o afastamento da certeza, o enfraquecimento da verdade. E assim, de certo modo, em *La mia classe*, veremos, em *mise en scène*, a materialização do que Frederic Jameson entende como instabilidade do conceito de "realismo". Com efeito, para o eminente estudioso, os dois termos do *slogan* "representação da realidade" apontam a uma contradição de base, pois a ênfase a um conteúdo verdadeiro acaba sendo minimizada pelos artifícios de representação da própria obra:

> Se o realismo confirma sua pretensão de ser uma representação do mundo correta ou verdadeira, ele, assim, deixa de ser um modo estético de representação e fica fora da esfera da arte. Por outro lado, se exploramos, enfatizamos ou colocamos em primeiro plano os artefatos artísticos com a captura da verdade do mundo, o "realismo" é desmascarado como um mero *efeito*-de-realismo ou *efeito*-de-realidade, e o real que ele pretendeu desvelar se transforma de imediato na mais completa representação e ilusão. Ainda assim,

> nenhuma concepção viável de realismo é possível a menos que ambas essas exigências e pretensões sejam atendidas, ao mesmo tempo, prolongando e preservando – mais do que “resolvendo” – essa tensão e incomensurabilidade constitutivas (JAMESON, 1995, p.162).

O que acaba sendo muito instigante, seguindo tal linha de raciocínio, é exatamente essa instabilidade conceitual que, no entendimento do filósofo, é o que lhe confere interesse e valor históricos.

Pois bem, para além da intenção explícita de trazer à luz uma das problemáticas mais candentes da atualidade, a obra de Gaglianone é singular, justamente por ter a ousadia de enfrentar o tema do paradoxo do realismo na contemporaneidade.

De saída, seu projeto fílmico é ficcional: tem-se a sala de aula, professor e alunos imigrados num claro processo de representação. Mas, concomitante a isso, há também uma proposta que se abre ao documentário, uma vez que os alunos se autorrepresentam, narram suas histórias de vida e na sala de aula encontram um espaço de livre expressão.

A sala de aula passa ser o lugar possível, o espaço em que eles podem existir, deixando de ser invisíveis, um microterritório seguro, em que surgem como indivíduos com identidades próprias, que valem mais do que qualquer certificado de permanência.

Ainda que estejamos sempre no campo da representação, a ideia de quebrar a quarta parede, de aproximar o espectador dos bastidores do “fazer cinema”, numa investida metacinematográfica, é já uma forte ruptura com o ilusionismo, o que está a indicar, com todas as letras, um chamamento a que participemos como cúmplices e também quebremos o muro que nos separa daquele outro, estrangeiro, tão distante e ao mesmo tempo, tão próximo.

O cinema que reflete sobre o próprio fazer cinematográfico, aqui, tem o propósito explícito de atrair o espectador para dentro do *set* de filmagem. Assim, de certa forma, quebra não apenas a quarta parede, mas também a enorme distância que nos separa daqueles imigrados.

Quando a realidade invade a cena, trazendo à tona o problema a ser enfrentado por um dos alunos e a impotência de toda a equipe de filmagem diante daquele fato, rompe-se o halo protetor da representação. Em outras palavras, ao desestabilizar a câmera, abrindo-se a filmar o “choque do real”, o cinema de Gaglianone escancara o paradoxo conceitual do realismo, apontado por Jameson, na medida em que sua premissa estética é posta em xeque e o que se tem é, acima de tudo, a própria

representação em crise. No limite, o que paira na cena, a partir de então, é a seguinte pergunta: como representar esse absurdo do real? E o questionamento é tão desconcertante que o próprio diretor, em entrevista já referida acima, chega a pensar em desistir de realizar o filme.

Importante perceber que, ao decidir trabalhar com a zona limítrofe entre o que é representação e o que é real, explicitando a impossibilidade de demarcar um gênero cinematográfico classificatório, o diretor assume sua postura de clara intervenção ideológica pró imigrado.

A multiplicidade étnica que, no filme, apresenta-se complexa, envolvendo alunos das mais variadas procedências e faixas etárias, afasta todo tipo de visão nacionalista ou essencialista, alinhando-se claramente à uma das vertentes dos Estudos do Multiculturalismo, denominada "Multiculturalismo Policêntrico".

A propósito, Robert Stam (2015), retomando o que propõe Joan Scott em *Multiculturalism and the politics of identity* (1992) e Stuart Hall em "Minimal selves" na obra *Identity: the real me* (1987), observa a existência desse tipo de tendência, transpondo-a para a teoria do cinema, lembrando que esta exige mudanças não apenas no tocante às imagens, mas às relações de poder, apregoando uma solidariedade que se manifesta nitidamente em relação aos sub-representados e aos marginalizados.

Para o famoso estudioso de cinema, enquanto o pluralismo liberal segue um esquema apaticamente aditivo, que benevolentemente "inclui" outras vozes no interior de um *mainstream* preexistente, o multiculturalismo policêntrico é celebratório, identificando as chamadas comunidades minoritárias como participantes ativos e produtores, localizados no próprio centro de uma história compartilhada e conflituosa (STAM, 2015, p.298).

Além disso, nesse tipo de proposta, há a clara rejeição de um conceito de identidades ou comunidades unificado, fixo e essencialista. O que predomina é a percepção das identidades como múltiplas, instáveis e historicamente situadas, resultados de uma diferenciação progressiva e de identificações polimórficas:

> O multiculturalismo policêntrico vai além das definições estritas da política de identidade, constituindo espaços para uma afiliação esclarecida com base em desejos e identificações sociais compartilhadas... O multiculturalismo policêntrico é recíproco e dialógico; de sua perspectiva, a totalidade dos atos de troca verbal ou cultural ocorre não entre indivíduos ou culturas essenciais, discretos e

> delimitados, mas entre indivíduos e culturas permeáveis e em permanente modificação (STAM, 2015, p.298, 299).

A sala de aula, no filme de Gaglianone, passa ser o lugar possível, o espaço em que eles podem existir, deixando de ser invisíveis, um microterritório provisoriamente seguro, em que surgem como indivíduos com identidades próprias, que valem mais do que qualquer certificado de permanência[6]. É o local em que se celebram as diferenças dialogicamente, em que juntos (apesar de todas as suas idiossincrasias originárias), em voz coral, narram a tragédia de suas respectivas diásporas e mostram-se permeáveis às trocas que naquele contexto aparecem.

Obviamente, as questões levantadas giram ao redor das necessidades básicas da integração do imigrado: moradia, trabalho, família, assumindo um tom altamente irônico, por exemplo, quando o professor lhes oferece uma caixa em que devem depositar papéis em que serão escritos, de um lado, os “direitos” e outra, em que devem ser inseridos os “deveres”.

Todos esses argumentos são postos em cena numa pluralidade de pensamentos e experiências que se trocam, ora jocosas como quando um dos alunos corrige o modo de falar do colega ao lado, ora dramáticas, como no momento em que são evocadas as lembranças do que ficou para trás, depois da terrível travessia.

Diante do trauma, há os que contam para viver, numa experiência catártica de exposição, mas há também os que emudecem e a força de seu silêncio é, por vezes, tão cortante, que acaba por revelar mais intensamente a dor da partida do que se esta fosse narrada com todas as letras.

De toda forma, essa multiplicidade étnica não é apenas apresentada, mas celebrada na proposta fílmica de Gaglianone, o que também indica mais um fator distintivo de um cinema que marca posição na análise das representações das minorias.[7]

Concordando com o que o próprio diretor afirma em uma de suas entrevistas, seu filme evita o percurso fácil de colocar em evidência pessoas em situações difíceis,

---

[6] Num trecho do filme, os alunos estão conversando em sala de aula sobre os papéis necessários para sua integração na Itália. Vem à baila a seguinte reflexão, a partir de uma observação de *Issa*: “o Certificado de Permanência então vale mais do que a nossa própria identidade?”

[7] Para Robert Stam, várias subcorrentes cinematográficas mesclam-se na corrente mais ampla do que se poderiam denominar “estudos midiáticos multiculturais”: a análise de representação da “minoria”; a crítica da mídia imperialista e orientalista; o trabalho sobre o discurso colonial e pós-colonial; a teorização do “Terceiro Mundo” e do “Terceiro Cinema”; o trabalho sobre a “mídia nativa”; o trabalho sobre os cinemas “minoritários”, “diaspóricos” e de “exílio”; os estudos sobre a “branquidade”; e o trabalho com a pedagogia da mídia antirracista e multicultural (STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. 2015, p.299).

para as quais é imperativo dirigir um olhar comovido e solidário. Em outras palavras, muitas vezes, os apelos retóricos podem assumir uma dimensão que resvala a hipocrisia subjacente a todas as relações de poder, o que é contraproducente.

La mia classe tem evidentemente um traço antirretórico, que se explicita quando decide enfrentar o estatuto paradoxal da antirrepresentação cinematográfica.

Com efeito, no entendimento do produtor e roteirista de cinema e televisão, Pedro Eduardo Pereira Salomão:

> A desestabilização dos conceitos de ficção e não-ficção impõe uma reordenação no espaço reservado à realidade dentro do universo fílmico contemporâneo. Os fragmentos da realidade intercalados a passagens ficcionalizadas não se limitam a uma co-presença, a serem um pano de fundo para a ficção. São mais que isso, interferindo fortemente na construção dramatúrgica e no conceito de verossimilhança do espectador. (Disponível em: http://www.estacio.br /graduacao /cinema /digitagrama /numero 4 /pedroeduardo.asp. Acesso: 06/07/2016)

À desestabilização da representação, na proposta de Gaglianone, corresponde a impotência de ação diante da realidade abjeta. É esse o nó crucial que *La mia classe* não consegue desatar e que é poeticamente revelado na brilhante atuação final de Mastandrea. Sentado em sua cadeira de professor, na mesma sala de aula, dirige-se presumivelmente aos alunos e à câmera, declamando o seguinte monólogo:

> Estou em uma cidade estrangeira e caminho ao longo de um rio. Chove, chove sempre.
> Ao redor, não há ninguém. A um certo ponto, vejo algo que vem a meu encontro. Aos poucos, lentamente, o reconheço. É um cão, um cão magro, molhado. Quando me vê, ralenta o passo, ralento o meu também. Acaricio-lhe uma, duas, talvez três vezes. Depois me levanto e continuo a caminhar. Ele vem comigo, me acompanha à casa. Olho para ele e noto que não está me olhando. Caminha comigo, como se fosse o meu cão.
> Chegamos diante do portão, que não é um portão; também não há uma porta. O que há é um arco; depois, uma escada e, na metade desta escada, uma cancela com algumas grades.
> Paro, olho para ele, que também me olha, como se dissesse: “Bem, agora vamos!”
> Mas ele não pode entrar comigo; não posso entrar com ele. A dona da casa foi clara: “ -Nada de animais em casa!”. Então, caminho, abro a cancela, entro e o fecho para fora. Ele sobe alguns degraus e se aconchega no último, mais próximo ao portão. Então, me sento e permanecemos assim, um de lado, outro, do outro. Passam-se cinco, dez minutos, não sei bem, me levanto e vou indo em direção à casa. Ele me vê indo embora e começa a gritar, a berrar. Não está latindo,

> está urrando. Depois, começa a se jogar com violência contra o portão e me dá medo. Tenho medo de que se não fosse aquele portão, ele pularia em cima de mim e me destroçaria. Fujo para casa e espero que o cão vá embora, mas quando fecho a porta ainda o ouço gritar, gritar que sou um traidor... (MASTANDREA, in GAGLIANONE, 2013, epílogo, trad. nossa).

Quando sua fala termina, a câmera sai do *close* do professor e focaliza a sala de aula, que ao contrário do que se supunha, já não tem mais nenhum aluno, está completamente vazia. O monólogo não se dirigia a ninguém, o que faz concluir que, aos poucos, todos os alunos deixaram de participar do filme, provavelmente por estarem impedidos por lei. Tal esvaziamento nos faz refletir sobre um dos desabafos do ator Mastandrea ao diretor, quando se vê diante da impossibilidade de agir concretamente em relação ao problema de *Issa*: " - Então, aquilo que estamos fazendo não serve para nada..."

Daniele Gaglianone marca, sem dúvida, uma posição singular na história do cinema italiano contemporâneo que tem se debruçado sobre a problemática migratória. Sem descurar de um conteúdo abertamente alinhado à causa pró-imigrado, inova formalmente, na medida em que se utiliza de procedimentos que, em última instância, quebram o ilusionismo, encenando o drama da própria representação em crise, numa interessante proposta metacinematográfica, em que documentário e ficção se embaralham propositalmente.

Referências Bibliográficas:

GAGLIANONE, D. *La mia classe* [dvd]. Italia: Axelotil Film & Kimerafilm Relief com RaiCinema, 2013, em cores; 95 min.; Direção: Daniele Gaglianone; Roteiro: Gino Clemente, Daniele Gaglianone, Claudia Russo. Elenco: Valerio Mastandrea, Bassirou Ballde, Mamon Bhuiyan, Gregorio Cabral, Jessica Canahuire Laura.

JAMESON, F. *As marcas do visível*. Trad: Ana Lúcia de Almeida Gazolla, João Roberto Martins Filho, Klauss Brandini Gerhardt, Marcos Soares, Neide Aparecida Silva, Regina Thompson, Roneide Venancio Majer. Rio de Janeiro: Graal, 1995, p.162.

MARSHALL, L. *Una lezione per tutti*. Disponível em: http:mondodigitale.org /blog /wp-content /uploads /2014 /01 /Laclasse-internazionale.pdf. Acesso: 05 /03 /2017.

NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. Trad: Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2014.

SALOMÃO, P. E. P. *O paradoxo do realismo no cinema contemporâneo.* Disponível em: http: // www.estacio.br /graduacao /cinema /digitagrama /numero 4

/pedroeduardo.asp. Acesso: 06/07/2016.

STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Trad: Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2015, p.299.

011 – O SIMULACRO DA CIDADE QUE NÃO PODE PARAR

AZEVEDO JR, Aryovaldo de Castro[1]
GONÇALVES, Maurício R.[2]

RESUMO: A produção audiovisual paulistana reflete comportamentos que há tempos deixaram de ser representativos da região da Augusta, retratada como eminentemente alternativa e *outsider*, embora esteja cada vez mais pasteurizada em decorrência da gentrificação e da incorporação de valores globais absorvidos através de variados conteúdos culturais transmitidos nas multiplataformas midiáticas. Este artigo se propõe a identificar algumas produções que se valem da mitologia boêmia da região do Baixo Augusta e como esta representação simbólica busca reforçar personas que, embora não mais tão representativas da contemporaneidade da região, ainda dialogam com os simbolismos presentes no imaginário da urbe.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; gentrificação; comportamento; urbanismo; comunicação.

Introdução

O processo de transformações sociais é usual na cultura cinematográfica, mostrando porvires variados advindos de uma mesma cultura ou localidade, geralmente relacionados a obras de ficção distópicas ou utópicas, nas quais o que de pior ou de melhor, respectivamente, poderia ocorrer. Entretanto, não só deste tipo de abordagens se vale o cinema para mostrar a relevância de lugares na construção das relações individuais e sociais.

A cidade, não só enquanto cenário, mas enquanto personagem para o desenvolvimento de tramas dos protagonistas, é relevante e nos leva a perceber como sua dinâmica é fundamental no estabelecimento de relações sociais, econômicas, comportamentais, culturais. A cidade é viva, pois seus habitantes interagem em seu ecossistema, tornando-a dinâmica e líquida.

São Paulo vive um contínuo processo de dissolução, um eterno repensar e reconstruir-se a cada geração, sempre diferente e sempre idêntica por ser sempre mutante, verdadeira polifonia de subjetividades diversas, representada nos textos urbanos que transitam na urbe e que podem ser tipificados de modo inequívoco por sua dinâmica arquitetônica, artística, musical, publicitária e audiovisual. Trata-se da representatividade do difuso caldeirão cultural retratado na música, no design, na moda. Segundo Benevolo:

> As cidades brasileiras crescem muito rapidamente, e entre elas, São Paulo mais do que qualquer outra. A velocidade é tão grande, a ponto de apagar, no espaço de uma vida humana, o ambiente de uma geração anterior: os jovens não conhecem a cidade onde, jovens como eles, viveram os adultos. Assim, as lembranças são mais duradouras que o cenário construído e não encontram nele um apoio e um reforço (1981, p.7).

---

[1] Doutor em Multimeios (Unicamp), Professor Associado do Departamento de Comunicação e do Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná. prof.ary.azevedo@uol.com.br
[2] Doutor em Ciências da Comunicação (USP), Professor Associado do Departamento de Comunicação do SENAC/SP. mauricio.rgoncalves@sp.senac.br

São Paulo já foi apresentada em variadas abordagens, retratando suas belezas e mazelas em momentos pontuais de seu desenvolvimento e em como isto influencia as tramas ocorridas no seu emaranhado urbano, como em Na Senda do Crime (1953), São Paulo Sociedade Anônima (1965), Cidade Oculta (1986), Sábado (1995), O Invasor (2002), Linha de Passe (2008), Se Nada Mais Der Certo (2009), só para ficar em alguns exemplos. A reprodução audiovisual da urbe paulistana é entendida sob o viés do simulacro da cidade e de suas relações sociais, como define Canevacci:

> Por video-scape entende-se o panorama virtual tecnicamente reprodutível, criado pela proliferação dos signos eletrônicos por unidade de imagem sobre as telas de TV ou de cinema, e que se expande irresistivelmente nos corpos multinacionais e multiétnicos da audience, nos territórios comportamentais e no traçado urbano. O resultado é um visual scape que se manifesta como irreprodutível, cuja comunicação era ligada à aura temporal (hic et nunc), e que agora está restrita a 'aprender pelo video scape', a replicar as suas inovações, a revestir os seus códigos, a multiplicar mini e maxidisplay (dos distintivos às insígnias) (1993, p.44).

Assim, sob a perspectiva de desvendar alguns dos códigos da cidade e seus panoramas mediados pelo cinema em sua construção conceitual dos panoramas visuais urbanos escolhemos desenvolver uma análise sobre a icônica Rua Augusta, presente em recentes produções audiovisuais que dialogam com a dinâmica urbana desta região central paulistana.

Em *Augustas* (2012), uma introdução dialógica com o filme de Carlos Reichenbach, de 1968, *Esta Rua Tão Augusta* valoriza a relevância cronotópica da região em que vive Alex (Mário Bortolotto), um jornalista paulistano, morador da rua Augusta. Quando é demitido do emprego, ele perde também seu relacionamento com a ex-chefe, e procura conforto no universo noturno e urbano de São Paulo. Entre prostitutas e rituais xamânicos, ele começa a ser guiado por uma voz etérea, que apresenta uma visão espiritual do mundo.

Em *Alguma coisa assim* (2018) é retratada a evolução das vivências dos protagonistas Caio (André Antunes) e Mari (Caroline Abras), inicialmente dois adolescentes que saem à noite pelas ruas de São Paulo em busca de diversão e, posteriormente, dois adultos em busca de sentido em suas vidas, num interregno de uma década, que vale-se do diálogo da moderna Berlim **atual,** onde é gravado o longa metragem de 2018 e; o ambiente seminal do Baixo Augusta paulistano, retratado no curta metragem de 2006 e presente na versão atual graças ao uso de *flashbacks* para pontuar momentos marcantes na formação dos protagonistas, estabelecendo uma importante dialogia entre tempo e espaço na construção de uma ótica globalizada.

Em *Rua Augusta* (2018), série produzida pelo canal TNT que mostra o submundo da prostituição e da vida *underground* que retrata a região central paulistana, a narrativa

acompanha a história de Mika (Fiorella Mattheis), que trabalha como *stripper* na Boate Love e mantém uma relação passional com Alex (Lourinelson Vladmir), que é gerente na balada Hell. O seriado, em doze capítulos de trinta minutos, apresenta o viés marginal da região, abusando de cenas de nudez, sexo, corrupção, consumo de drogas e prostituição, retratando um lado mais sombrio da icônica região.

A distinção entre os filmes remete mais à produção. Enquanto *Augustas* segue por uma linha independente do cinema paulistano autoral, revelando a confluência entre protagonista e cidade. *Alguma coisa assim* deixa o autoral no curta metragem inicial e segue uma linguagem mais global e pasteurizada, utilizando a obra original como pretexto para estabelecer uma narrativa diacrônica em que a rua tem caráter marcante na construção psicológica dos personagens, que a deixaram no passado. *Rua Augusta* vale-se da região mais por sua atmosfera alternativa que pela influência da mesma na composição dos personagens.

A similitude entre as distintas obras é a importância dos estereótipos que cercam a Rua Augusta enquanto ícone da dinâmica paulistana, que mescla a diversidade de papéis e vivências, todas anônimas e interconectadas pela dependência de um cotidiano que mescla a dureza da cidade com a busca de prazeres fugazes para aliviar os dramas cotidianos. Neste simulacro paulistano há a exploração do sexo, das drogas, dos jogos de poder, da diversidade, da modernidade de uma cidade que vive na noite seus momentos de lubricidade para contrapor a aspereza da vida diurna, do trabalho e da seriedade.

A velocidade feérica da urbe que vive 24 horas, ininterruptamente, é explorada na filmografia, estabelecendo o conceito de uma dinâmica que passa a funcionar como um atrativo, como um definidor da personalidade da cidade - que não pára, que não dorme. E isto passa a se refletir no comportamento dos seus habitantes. Protagonistas, coadjuvantes ou figurantes da polifonia paulistana simbolizada pelo Baixo Augusta.

Ícones turísticos, representações urbanas e estereótipos.

Na filmografia cinematográfica é usual a utilização de ícones turísticos como forma de contextualização geográfica a fim de estabelecer uma representação sociocultural na qual transcorrerá a narrativa. Principalmente nas produções de *blockbusters* feitos em Hollywood, estes marcos referenciais servem como índice de representação cultural que potencializa a identificação dos espectadores ao redor do planeta ao possibilitar a identificação e posterior compreensão de aspectos trabalhados na narrativa.

Tomando por base a série de filmes da franquia 007, é notória a utilização de variadas locações internacionais com o intuito de instalar a narrativa num ambiente internacional,

globalizado e integrado. Destinos turísticos são retratados e estereótipos nacionais são reforçados para servirem de suporte às façanhas do agente secreto britânico James Bond.

Em 007 Contra Spectre (2015), Bond age na Cidade do México; Londres; Oxford; Roma; em Tânger (Marrocos), além de Sölden, Obertilliach e Altaussee (Áustria). Como exemplo de estereótipos nacionais utilizados e/ou ícones turísticos, Bond aparece no desfile de comemoração ao Dia dos Mortos na Praça da Constituição, na capital mexicana.

007 Contra Spectre (2015) – Desfile do Dia dos Mortos

Em Londres, dentre outros variados pontos turísticos, o rio Tâmisa e o Palácio Westminster, com destaque para o icônico Big Ben, identificam a capital inglesa.

007 Contra Spectre (2015) – Casas do Parlamento à beira do rio Tâmisa

Em Roma, Bond passa por vários locais históricos e turísticos com seu Aston Martin, oferecendo um passeio panorâmico pela Cidade Eterna.

007 Contra Spectre (2015) – Via della Conciliazione

A utilização das produções cinematográficas para a difusão de destino turísticos, bem como de produtos e serviços variados, em ações nominadas como merchandising editorial, apresenta uma das possibilidades de uso para o marketing de lugares, forma de ação mercadológica com o intuito de divulgar uma cidade, região ou país, como pontuam os trabalhos realizados por Tanskanen (2012) e Gjorgievski & Trpkova (2012), Almeida (2015) e Lima e Durão (2017), que demonstram a importância do cinema para a promoção turística de destinos através da produção de conteúdo de entretenimento a fim de gerar conhecimento do local e, assim, estimular o turismo por parte dos espectadores.

Este tipo de ação promocional ganha visibilidade com a obra recente do cineasta Woody Allen, em cujas produções do início do século XXI, as cidades ganham destaque na narrativa, tornando-se, além de elemento cênico e ambiental, potenciais financiadoras para a produção de filmes em busca de divulgação enquanto destinos turísticos. Sua guinada europeia, deixando a original e marcante Nova Iorque, para utilizar outras cidades como coadjuvantes narrativas (e propulsoras de financiamento de seus filmes) começa na Inglaterra, com os filmes *Match Point* (2005), *Scoop* (2006) e *Cassandra's Dream* (2007). Segue para a Espanha, com *Vicky Cristina Barcelona* (2008), retorna à Inglaterra com *You Will Meet a Tall Dark Stranger* (2010), segue para a França com *Midnight in Paris* (2011), ruma para a Itália com *To Rome With Love* (2012) e retorna à França com *Magic in the Moonlight* (2014).

> Essa alteração na filmografia do diretor, como já colocado, se dá em virtude das possibilidades oferecidas pelas entidades públicas e privadas das localidades em exposição, que visam obter grande repercussão com o lançamento dos filmes – o chamado “efeito Woody Allen”, alcunha criada pela mídia espanhola após o sucesso de Vicky Cristina Barcelona. Foram oportunidades que viabilizaram a produção do artista, e que, além disso, fizeram com que seu cachê fosse bastante valorizado, mas principalmente trouxeram grandes retornos aos investimentos feitos (ALMEIDA, 2015, p.72).

Rua Augusta

Retomando a referência icônica da capital paulista, a cidade é conhecida por seu opressivo conjunto arquitetônico urbano, seus arranha-céus imponentes, sua permanente impermanência ao derrubar sua história para construção de um incerto futuro, como descrito por Caetano Veloso na música Sampa, *como a poesia concreta das esquinas, do povo oprimido nas filas, nas vilas, favelas; da força da grana que ergue e destrói coisas belas; da feia fumaça que sobe, apagando as estrelas*.

> A palavra *concreto,* em português, tem um significado duplo. Ela também significa *cimento.* E como foi dito, São Paulo é a cidade brasileira onde mais se usou o cimento para plasmar liberações expressivas, inclusive em seus aspectos amorfos, duros, sujos, declaradamente antiestéticos. Assim, a poesia paulista é duplamente concreta. Existe uma simetria polifônica entre cruzamentos de palavras e cruzamentos urbanos. Uma 'concorrência' polifônica. O concreto urbano é também concreto poético: é multiplicidade de linguagens, uma expansão e diversificação do *logos*, jamais sua retirada (CANEVACCI, 1993, p.251).

Em contrapartida à concretude e à aspereza da metrópole, a dinâmica citadina, a locomotiva econômica do país, a cidade que não pode parar, em seu conjunto polifônico de seres e fazeres, da sensação particular de velocidade, de ebriedade, de potência, de diversidade cultural, a mistura de grupos étnicos, linguagens, costumes, todos provenientes de mundos diversos, mas coexistindo lado a lado, possibilitando o desenvolvimento de uma percepção sincrônica do espaço e do tempo, na cronotopia exposta por Bakhtin (*apud* Clifford, 1988, p. 236). O mesmo Canevacci conclui como representação última da percepção polifônica da metrópole a própria rua Augusta, *com seu estruturalismo empírico, palpável e passível de ser cheirado, aquele cheiro característico da poluição em São Paulo: um tanto açucarado, sufocante às vezes, muitas vezes escuro e nebuloso*.

> Não é este, porém, o motivo que me faria dizer sem hesitar, se me fosse perguntado qual a rua que melhor exemplifica a capital: é ela, a rua Augusta, de nome e de fato. Para mim, o eixo cartesiano formado pelo seu cruzamento com a avenida Paulista exprime a possibilidade de concentração, representação e resumo das vozes polifônicas de toda a cidade. Por isso é mais 'simbólica': porque é mais *redundante*. (...) A rua Augusta é um paradoxal *plano-sequência alternado*. Um sincretismo cinematográfico e viário. Um verdadeiro *visual-scape*. A rua se sedimentou, exagerando ao máximo o que é o estilo, a cultura urbana de São Paulo. A coabitação. A redundância. (CANEVACCI, 1993, p.216/7).

Este *visualscape* paulistano é notório por sua diversidade de opções de entretenimento e lazer, que estimulam sorver a cidade e seus pecados de modo pós-moderno, exatamente por possibilitar a imersão no anonimato luxuriante das emoções baratas do Baixo Augusta, região do bairro Cerqueira César, que tem a Augusta como espinha dorsal e abrange várias de suas transversais entre a Avenida Paulista e a Praça Roosevelt, além das paralelas Frei Caneca e Consolação, chegando até o cruzamento com a avenida Paulista.

A região, além de ser considerada uma tradicional zona boêmia, associada à prostituição e drogas, também é conhecida pela forte presença do público LGBTI. Aliás, a cidade de São Paulo é considerada um dos destinos *gay friendly* globais, junto com Tel-Aviv, Nova York, Toronto, Madri e Londres (NUNES, 2012). Neste sentido, a cidade de São Paulo conta com a maior Parada Gay do planeta (TERTO, 2017). O evento, ao lado da Fórmula 1, atrai enorme fluxo turístico para a cidade, com um impacto econômico de grande expressão, gerando renda, empregos e auxiliando na projeção de uma imagem internacional inclusiva para este público.

A 21ª Parada do Orgulho LGBT reuniu, de acordo com os organizadores, três milhões de pessoas, o que gerou uma taxa de ocupação na rede hoteleira de 90% nos hotéis localizados na Avenida Paulista e no centro da cidade, segundo a Associação Brasileira da Indústria de Hotéis de São Paulo (ABIH-SP), com estimativa de que essa ocupação tenha movimentado R$ 2,4 milhões por dia (OLIVEIRA, 2017).

Considerando estes números, é notório que a cidade de São Paulo torna-se uma referência para a atração do *Pink Money*[3]e, desta forma, possui ampla rede de atrações direcionadas para este perfil de público, concentrados principalmente na região do Baixo Augusta, onde transcorrem as produções audiovisuais apontadas neste artigo e que, como fica caracterizado pela dialogia entre cinema e turismo, acaba por consagrar a cidade como um dos principais destinos LGBT do país.

[3] Termo referente ao potencial de consumo relacionado à comunidade LGBTI

> Com diversos centros culturais, a região da famosa Avenida Paulista é uma da mais movimentadas e conhecidas do público gay. Além de todos os atrativos da avenida ícone da cidade, seus arredores também são recheados de diversão. (...) Mas o agito de verdade migrou para o outro lado da Paulista e desceu a Rua Augusta, encontrando abrigo na região conhecida como Baixo Augusta. Nessa área da cidade, é comum ver pessoas do mesmo sexo andando de mãos dadas em uma tarde qualquer e a tolerância à diversidade se faz presente. A região da Rua Augusta tem outras atrações, como lojas e centros culturais. E neste "point" gay, você vai encontrar diversos bares, baladas e restaurantes. São vários: Bofetada Club, Barão de Itararé, Frey, Caos, Z Carniceria, sem contar a Rua Augusta em si. Tanto de dia quanto de noite, vale uma caminhada despretensiosa por seus quarteirões com a certeza de encontrar um local que agrade (SPTURIS).

Se, nos anos 1960, os locais de reunião e entretenimento, da comunidade LGBTI concentravam-se no centro da capital paulista, notadamente na Rua Marques de Itu e na região da galeria Metrópole, sistematicamente visados pela repressão policial da época da ditadura civil-militar, a partir dos anos 1970, começaram a surgir casas voltadas para o publico LGBTI, na região da Rua Augusta. Fazendo companhia à lendária Nostromundo, inaugurada na confluência da Av. Paulista com a Rua da Consolação, em 1971, a Boate Medieval, foi inaugurada por Elisa Mascaro, em 19 de agosto de 1971, na própria rua Augusta. Nessa data, todo ano, a rua Augusta era interditada, tendo livre acesso apenas aqueles que se dirigiam à casa noturna. Como relatado em São Paulo em Hi-Fi (2013), havia chegadas triunfais de celebridades da "noite gay paulistana", como Darby Daniel, travestido de Branca de Neve, dentro de esquife de vidro, carregado por sete anões até a porta da boate, onde lhe esperava um príncipe montado em cavalo branco, que o faria despertar depois de um beijo e cuspir uma maça vermelha; ou Wilza Carla, que em 1976, chegou, vestida de odalisca, montada em um elefante. Tudo isso presenciado pela multidão que se aglomerava desde a esquina da Av. Paulista com a Augusta, para assistir a esse desfile apoteótico que transformava a Rua Augusta num verdadeiro palco da cultura e da resistência LGBTI.

Transformista desce Rua Augusta rumo à boate Medieval (acervo Elisa Mascaro)

Rua Augusta e o processo de gentrificação.

As primeiras referências à rua Augusta são de 1875, com sua abertura no bairro Bela Sintra, para facilitar o deslocamento entre o centro da cidade e o alto do Caaguaçu, onde surgiria avenida Paulista. Seu nome foi formalizado em 1927. A região começava a ser projetada por engenheiros como Joaquim Eugênio de Lima para abrigar propriedades residenciais mais afastadas do “movimentado” centro (BRYAN, 2012).

As referências à prostituição em sua região central datam da década de 1940 e, esta vocação foi uma das marcas de sua percepção alternativa, que ainda caracteriza a região, mesmo com o processo de renovação acelerada, fruto da especulação imobiliária que ergue condomínios verticalizados e acaba por expulsar antigos casarões, pensões e clubes masculinos, responsáveis por uma atmosfera decadente da região.

Com a mudança de seu perfil, que passa a atrair novos negócios, restaurante e baladas, com empreendedores dispostos a investir mais em infraestrutura ou em projetos culturais, uma nova cena é construída, gerando uma supervalorização do metro quadrado na região, acarretando a gentrificação da região e a mudança de vocação, deixando de representar o lado proibido do submundo paulistano para se tornar um reduto de descolados urbanos.

A juventude tomou conta da rua, com um público eclético composto por gays, héteros, roqueiros, indies, pobres, ricos e famosos circulam por lá, principalmente nos finais de semana, em busca de entretenimento numa das poucas áreas que resistem ao fenômeno do encastelamento social, propiciado pelos *shopping centers* que povoam a cidade, e passam a dificultar a ~~e~~ interação social de modo, muitas vezes, excludente e sectário.

Mesmo mantendo um viés integrativo, a transformação arquitetônica que passa a caracterizar a região, com a substituição de antigos casarões por torres residenciais para solteiros; bares pé sujo para "bares veganos orgânicos"; antigos "american bar" por descolados ambientes culturais, mudam a cena da região e interferem na representação daquilo que pode ser definido como alternativo, que deixa de estar vinculado ao mundano e passa a estar vinculado ao modernizante globalizado.

A gentrificação altera o processo de relações entre consumo e produção, baseado na especulação imobiliária, que deveria visar somente a modernização ou a revitalização dos espaços, expurgando a população mais pobre, forçada a buscar outras regiões. Essa segregação urbana apenas destaca a desigualdade da sociedade, sem, de fato, resolver qualquer um de seus problemas.

Este processo gera uma espécie de aburguesamento do espaço geográfico, como reorganização urbana e espacial que, ao mesmo tempo em que gera a revitalização da região, interfere na construção identitária polifônica que outrora a representava pela atualização de sua vocação dentro de uma atmosfera pós-moderna e cinética que caracterizam a contemporaneidade urbana de uma pretensa metrópole global.

Considerações finais

A evolução da filmografia apresentada neste artigo reflete os processos de mudança da região do Baixo Augusta, não sendo somente retratada enquanto ambientação cênica, mas assumindo um ativo papel de coadjuvante nas narrativas, expondo a influência que esta região boêmia desenvolve nos personagens das tramas. As alterações arquitetônicas reforçam a impermanência da urbe, ao mesmo tempo em que estereótipos tradicionais, que não necessariamente ainda fazem sentido na contemporaneidade paulistana, como a abordagem que naturaliza a prostituição, embora parte significativa das *casas de entretenimento adulto* tenha migrado para outros espaços, pulverizados pela especulação imobiliária e pelo crescimento da vida digital, que esvazia o contato social que a Rua Augusta insiste em tentar oferecer aos seus transeuntes ávidos por diversão.

O retrato da região é cada vez mais pixelizado numa mescla da juventude paulistana que acessa a região em busca de lazer, reforçando a cena alternativa LGBTI, questionada pelos novos viveres e experiências da geração Z, para a qual a sexualidade é vista cada vez mais como uma questão de experimentação e não de definição da identidade, chocando-se com o retorno do conservadorismo homofóbico, presente na parcela influenciada pelo discurso religioso, cada vez mais *mediatizado*, e que as diversidades de gênero e sexualidade.

Neste caldeirão em ebulição, com gritantes contrastes, do viés progressista versus o conservador; da atmosfera global versus a percepção provinciana, a Rua Augusta ainda permanece icônica e representativa da diversidade paulistana que as produções audiovisuais retratam nas produções culturais expostas neste artigo, refletindo como estes recortes urbanos interferem no cotidiano de seus habitantes a ponto de se tornar uma importante referência sociocultural na construção de personas que transitam e forjam suas personalidades e estilos de vida neste icônico Baixo Augusta.

Além, claro, de servir de suporte para produtos culturais audiovisuais que passam a carregar o conceito de uma cidade multifacetada e plena de opções de entretenimento inseridas em suas narrativas, tornando-se agentes de difusão de conceitos que reverberam na construção de um posicionamento, próprio ao marketing de lugares, de uma marca São Paulo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Lucas G.B. **A Paris de Woody Allen: narrações sobre a cidade e suas apropriações midiáticas pelo turismo**. 2015. 137p. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora.

BENEVOLO, Leonardo. **A Cidade e o Arquiteto**. São Paulo, Perspectiva, 1984.

BENEVOLO, Leonardo. **São Paulo: Três Cidades em um Século**. São Paulo, Duas Cidades, 1981.

BRYAN, Guilherme. A Augusta como ela foi. **Revista Brasil Atual** n.67, Jan.2012. Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/revistas/67/viagem>. Acesso em: 08 out.2018.

CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica**. Studio Nobel, 1993.

CLIFFORD , James. **The Predicament of Culture**. Harvard College, 1988.

GJORGIEVSKI, M. & TRPKOVA, S. M. (2012). Movie induced tourism. **Journal of Economics**, v. 3, n. 1, p. 97-104, fev. 2011. Disponível em: <http://utmsjoe.mk/files/Vol.%203%20No.%201/1-C3-Gjorvievski.pdf>. Acesso em: 09 out. 2018.

LIMA, DFC e DURÃO, AF. O cinema como ferramenta de promoção e atração turística. **Revista Turismo & Desenvolvimento**, n.27/28, p. 439 – 443, 2017.

NUNES, Fabiano. SP é o 4º melhor destino para gays no mundo. **O Estado de S.Paulo**, 24 fev.2012. Disponível em: <https://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,sp-e-o-4-melhor-destino-para-gays-no-mundo-imp-,839749>. Acesso em 09 out.2018.

OLIVEIRA, Nayara. Parada LGBT movimenta turismo em São Paulo. **Portal do Turismo**, 21 jun.2017. Disponível em:< http://www.turismo.gov.br/%C3%BAltimas-not%C3%ADcias/7899-parada-lgbt-movimenta-turismo-em-s%C3%A3o-paulo.html>. Acesso em: 09 out. 2018.

SPTURIS. **São Paulo Guia LGBT.** Disponível em: http://lgbt.spturis.com.br/?interface=index-pt. Acesso em 16 Out.2018

TANSKANEN, T. (2012) **Film Tourism**. Artigo de conclusão de curso. Disponível em: <https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/51720/Tanskanen_Tanja.pdf?sequence=1>. Acesso em: 09 out. 2018.

TERTO, Amauri. 7 fatos que tornam a 'Parada do Orgulho LGBT de São Paulo' a melhor do mundo. **Jornal HuffPost**, 17 jun.2017. Disponível em: <https://www.huffpostbrasil.com/2017/06/17/7-fatos-que-tornam-a-parada-do-orgulho-lgbt-de-sao-paulo-a-mel_a_22372250/>. Acesso em: 08 out.2018.

DEU MEIA NOITE:
O ORIXÁ MENSAGEIRO E O MITO DE CRIAÇÃO DE ZÉ DO CAIXÃO

CAMARGO, Eduardo Martins Zimermann[1]
CAMARGO, Hertz Wendel de[2]

RESUMO: A pesquisa em questão propõe uma análise sobre a figura mitológica intitulada Exu que manifesta-se em religiões de origem afro-brasileira. Especificamente, estuda-se a representação do orixá no âmbito da Umbanda, onde trata-se de uma entidade elencada entre o *povo de rua*, ou seja, à margem. Dessa maneira, investiga-se conjuntamente a obra de outro personagem marginalizado e igualmente da rua, mais exatamente oriundo da famigerada *Boca do Lixo*, ou seja, o realizador José Mojica Marins, mais conhecido por Zé do Caixão. Considerando que a atribuição de Exu no imaginário religioso é, entre outras, o papel de mensageiro dos orixás na cultura iorubá, o objetivo aqui proposto é justamente observar o mito de criação do personagem Zé do Caixão que, segundo seu autor, veio através de um sonho onde um coveiro carregava Mojica para sua cova. Assim, problematizando-se a presença ou ausência de Exu no mito fundador construído por Mojica sobre seu personagem icônico e empregando como caminho metodológico a teoria da iconofagia, como entendida por Norval Baitello Junior, observa-se que o processo de "devorar imagens" ou "ser devorado por elas" neste caso gera um outro. Da junção de Exu com Zé do Caixão dialeticamente surge um Exu Midiático cuja gênese a presente pesquisa coloca em tela. Logo, busca-se paralelos entre as mitologias - religiosa e estética - para compreender a invenção de um dos personagens mais característico do cinema brasileiro. E, tal qual Exu, também um dos malditos.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Mitologias Contemporâneas; Linguagens Híbridas; Zé do Caixão; Macumba.

1. INTRODUÇÃO: OU ABERTURA DOS TRABALHOS

> A macumba é nossa.
> (José Mojica Marins)

[1] Graduando de Publicidade e Propaganda da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Estudante de iniciação científica do grupo de Estudos em Comunicação, Consumo e Sociedade (ECCOS). E-mail: edu.cmrgo@gmail.com.
[2] Doutor em Estudos da Linguagem (UEL), professor do curso de Comunicação Social (UFPR) e do PPGCOM-UFPR. Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras (UNICENTRO). Membro do grupo de Estudos em Comunicação, Consumo e Sociedade (ECCOS). E-mail: hertzwendel@gmail.com.

O texto aqui apresentado é parte de pesquisa realizada durante as atividades do grupo ECCOS - Estudos Sobre Comunicação, Consumo e Sociedade, sediado no Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, e pertencente à linha Etnografias Urbanas: Mitos, Consumo e Narrativas Contemporâneas, a qual tem como uma de suas vertentes analisar religiões de origens afro-brasileiras enquanto manifestações culturais, estéticas e comunicacionais.

É a partir das inquietações compartilhadas pelos integrantes do grupo de pesquisa que surge a proposta em questão. Ou seja, observar o cenário de um terreiro de Umbanda localizado em Curitiba, no Paraná, enquanto território de manifestações estilizadas, que caminham pelo cultural e social, mesclando elementos de diferentes frentes, como a luz enquanto narrativa visual, a música e seus efeitos sensoriais, a misè-en-scene e seus resultados dramáticos.

Especificamente, a utilização de tais dispositivos aplicados ao campo religioso, buscando semelhanças entre a experiência do espectador do ritual cinematográfico e do ritual religioso. Dessa maneira, destaca-se justamente as aproximações possíveis entre a experiência cinematográfica e a experiência religiosa, a partir de um ponto de vista que coloca ambas na esfera do ritualístico.

Propõe-se uma análise sobre a figura mitológica conhecida por Exu que manifesta-se em religiões de origem afro-brasileira. Onde trata-se de uma entidade elencada entre o *povo de rua*, ou seja, à margem. Assim, investiga-se conjuntamente a obra de outro personagem marginalizado e igualmente da rua, mais exatamente oriundo da famigerada *Boca do Lixo*, ou seja, o realizador José Mojica Marins.

Considerando que a atribuição de Exu no imaginário religioso é, entre outras, o papel de mensageiro dos orixás na cultura iorubá, o objetivo aqui proposto é justamente partir da observação do mito de criação do personagem Zé do Caixão que, segundo seu autor, veio através de um sonho onde um coveiro carregava Mojica para sua cova, acompanhando o desenrolar da carreira do diretor até culminar com a exibição de sua mais recente obra de longa-metragem, em 2008.

Ao problematizar a presença ou ausência de Exu no mito fundador construído por Mojica sobre seu personagem icônico e empregando como caminho metodológico a teoria da iconofagia, como entendida por Norval Baitello Junior, observa-se que o processo de "devorar imagens" ou "ser devorado por elas" neste caso gera um outro.

De 1963, ocasião do primeiro filme do Mojica, até 2008, quando estreia sua mais recente obra, é da junção de Exu com Zé do Caixão que dialeticamente surge um Exu Midiático cuja gênese a presente pesquisa coloca em tela, ao destacar a construção imagética que se desenrolou nas últimas década sobre José Mojica Marins e as transformações tanto do Zé do Caixão quanto do seu cinema. Logo, busca-se paralelos entre as mitologias - religiosa e estética - para compreender a invenção de um dos personagens mais característico do cinema brasileiro. E, tal qual Exu, também um dos malditos.

2. SESSÃO DA MEIA-NOITE

> Deu meia-noite.
> A lua se escondeu.
> Lá na encruzilhada dando a sua gargalhada.
> Tranca-rua apareceu.

A motivação da presente pesquisa parte da conhecida argumentação do diretor José Mojica Marins em defesa da macumba enquanto expressão cultural tipicamente brasileira, ocasião em que o próprio realizador torna-se um mensageiro de forma semelhante à figura mitológica do orixá em questão, e objetiva comparar a construção do personagem Zé do Caixão em relação ao imaginário que permeia a imagem de Exu, tendo como catalisador a provocação atirada pelo realizador ao público da sala de cinema, durante a estreia do filme *Encarnação do Demônio* (Marins, 2008), em que ele bradou que *a macumba é nossa*. Frase que, à parte seu forte apelo social e cultural, também sintetiza a construção fílmica do cineasta.

Para tanto, buscou-se compreender a construção arquetípica de Exu, observando nos modos de representar o orixá aproximações com a caracterização do personagem Zé do Caixão.

> Exu é o orixá sempre presente, pois o culto de cada um dos demais orixás depende de seu papel de mensageiro Sem ele orixás e humanos não podem se comunicar. Também chamado Legba, Bará e Eleguá, sem sua participação não existe movimento, mudança ou reprodução, nem trocas mercantis, nem fecundação biológica. Na época dos primeiros contatos de missionários cristãos com os iorubás na África, Exu foi grosseiramente identificado pelos europeus com o diabo e ele carrega esse fardo até os dias de hoje. (PRANDI, 2018, p. 20-21)

Embora carregue o peso da imagem demoníaca, Exu está muito distante dessa representação. Sua complexidade parte justamente da dualidade entre bem e mal, que é próprio da essência do orixá e coexistem nele, esboçando uma criatura que percorre diferentes matizes de luminosidade e escuridão. Portanto, trata-se de um ser complexo de luz e sombras que caminha ora na calmaria da bondade, ora desvia para o território tortuoso da maldade. Assim, segue incompreendido e, por vezes, excluído para a margem do que é repulsivo. À parte a interpretação dada por missionários cristãos, encontra-se na gênese de Exu um outro cenário.

> Um dia, em terras africanas dos povos iorubás, um mensageiro chamado Exu andava de aldeia em aldeia à procura de solução para terríveis problemas que na ocasião afligiam a todos, tanto os homens como os orixás. Conta o mito que Exu foi aconselhado a ouvir do povo todas as histórias que falassem dos dramas vividos pelos seres humanos, pelas próprias divindades, assim como por animais e outros seres que dividem a Terra com o homem. Histórias que falassem da ventura e do sofrimento, das lutas vencidas e perdidas, das glórias alcançadas e dos insucessos sofridos, das dificuldades na luta pela manutenção da saúde contra os ataques da doença e da morte. Todas as narrativas a respeito dos fatos do cotidiano, por menos importantes que pudessem parecer, tinham que ser devidamente consideradas. Exu deveria estar atento também aos relatos sobre as providências tomadas e as oferendas feitas aos deuses para se chegar a um final feliz em cada desafio enfrentado. (PRANDI, 2018, p. 17)

Em linhas gerais, Exu é um contador de histórias. Cabe a ele ouvir do povo o drama da existência e traduzir o cotidiano em narrativas. Da mesma maneira, José Mojica Marins se propõe missão semelhante. Embora no caso do cineasta as histórias estejam envoltas por uma estética própria a um determinado gênero, ou seja, o horror, ambos os personagens estão em busca do famigerado final feliz. Mas, não aquele do sistema industrial de produção cinematográfica, algo mais enraizado. Ancestral. Assim, nasce Exu. E talvez também uma parte de Zé do Caixão.

3. SEU ZÉ DO CAIXÃO: OU EXU SETE ARTES

Saravá, Seu Zé do Caixão. Autodidata, Mojica migrava do horror à pornochanchada, do escatológico ao sobrenatural. Do riso ao grito. Transgressor, o cinema do realizador é também sincrético como a Umbanda, ao abordar do Bang-Bang ao Horror, com inventividade e experimentalismo. Em seu cinema, a genialidade confunde-se à bestialidade, misturando o signo ao sangue.

> Ele começou do nada, no Brás, e faz tudo - ao contrário da maioria, porque sendo simples e inculto não tem prevenções em filmar um sonho, um plano-sequência de nove minutos ou misturar sadismo com piadinhas infames. Daí a mistura alucinante de todos - mas todos mesmo - gêneros: em À Meia Noite Levarei Sua Alma as referências vão do capa-e-espada à science-fiction, passando pelo desenho animado e o circo. (FERREIRA, 2014, p. 81).

Se Mojica não teve a pretensão de filmar um sonho, é inegável que o autor não teve medo de colocar na tela seus pesadelos. Afinal, o personagem Zé do Caixão, segundo o cineasta, nasce de um pesadelo que teve. Parte de um projeto de cinema moderno, a obra de Mojica mergulha na cultura popular brasileira e emerge com a matéria para construir uma linguagem própria e contundente.

> Em Mojica, o esplendor e a miséria da mise-en-scène brasileira. Para ser sincera ela deve se confessar espontânea e mentirosa. E tudo é uma mesma coisa ingênua e sanguinária. À Meia Noite Levarei Sua Alma é o filme da exasperação e da criminalidade. Nada mais comovente do que a tragédia que provoca gargalhadas. (FERREIRA, 2014, p. 82).

Marginalizado por se tratar de um cinema popular e primitivo, o estilo de Mojica entrega-se ao delírio, à violência, ao escracho. Sangue, signos e sincretismo ocupam a tela com uma linguagem que destaca as neuroses do autor. Da mistura surge um "cinemão" de horror à brasileira, um cinema meio urbano meio rural, que dialoga com as crenças e os medos de um Brasil profundo.

> Visão interiorana do demônio, cartola, cavanhaque, longas unhas, lúbrico, perverso, estamos diante de um diabo brasileiro, circense. Seu individualismo exacerbado, anárquico, é justa e compreensível reação ao processo de achatamento a que são submetidas as massas do continente latino-americano. Com suas componentes megalômanas e messiânicas, Zé do Caixão atende seguramente a um sentimento revanchista do lumpesinato contra a ordem estabelecida. É através da manipulação de poderes sobrenaturais que ele se opõe a valores estabelecidos. Sua marginalidade é a mesma de Lampião ou de Cara-de-Cavalo e é vivida pelo povo como liberadora, da mesma forma que o banditismo e o corpo fechado do protagonista de Amuleto de Ogum. (DAHL, in: FERREIRA, 2014, p. 87-88).

Da mesma marginalidade que surge a figura de Lampião ou o personagem de *Amuleto de Ogum*, surge o Zé do Caixão e, talvez, daí também Exu. É importante destacar que do primeiro filme de Mojica, realizado na década de 1960, até sua última obra de 2008, há um processo de construção identitária que transforma José Mojica Marins em Josefel Zanatas, e vice-versa. Nasce o Exu Midiático.

4. EXU GANHA O PODER SOBRE AS ENCRUZILHADAS

> Exu não tinha riqueza, não tinha fazenda, não tinha rio, não tinha profissão, nem artes, nem missão. Exu vagabundeava pelo mundo sem paradeiro. Então um dia, Exu passou a ir à casa de Oxalá. Ia à casa de Oxalá todos os dias. Na casa de Oxalá, Exu se distraía, vendo o velho fabricando os seres humanos. (PRANDI, 2018, p. 40).

Da mesma matéria que deu vida a Exu, Mojica encontrou a substância para encarnar Zé do Caixão. Mas, enquanto figura arquetípica, o orixá traduz mais do que apenas a vestimenta de capa preta e a silhueta tétrica. Exu é também um retrato do que é marginalizado. E, portanto, aproxima-se da trajetória do próprio Mojica, pois ambos são periféricos e, mais do que isso, malditos.

Aqui, propõe-se uma leitura da mitologia de Exu em comparação com o mito de Zé do Caixão. Logo, se *Exu não tinha riqueza, não tinha fazenda, não tinha rio* (PRANDI, 2018), Mojica *começou do nada* (FERREIRA, 2014). Se *Exu não tinha profissão, nem artes, nem missão* (PRANDI, 2018), Mojica era o cineasta *simples e inculto* (FERREIRA, 2014). Se *Exu vagabundeava pelo mundo sem paradeiro* (PRANDI, 2018), Mojica fazia o mesmo na *Boca do Lixo.*

> Estou falando de José Mojica Marins (...), cineasta do excesso e do crime, que conseguiu fazer duas fitas de terror em São Paulo, criou um clube, uma revista em quadrinhos, foi romancista, mágico e ator de fotonovelas. Dificilmente alguém no Brasil conseguirá o que ele está conseguindo longe de todos, sem cultura e sem dinheiro. (FERREIRA, 2014, p. 81).

Chega-se à casa de Oxalá. *Então um dia, Exu passou a ir à casa de Oxalá. Ia à casa de Oxalá todos os dias* (PRANDI, 2018). Mas, para entender esta parte da história, precisa-se descobrir primeiro quem é Oxalá.

> Oxalá encabeça o panteão da Criação, formado por orixás que criaram o mundo natural, a humanidade e o mundo social. Oxalá ou Obatalá, também chamado Orixanlá e Oxalufã, é o criador do homem, senhor absoluto do princípio da vida, da respiração, do ar, sendo chamado de o Grande Orixá, Orixá Nlá. É o orixá velho e muito respeitado tanto pelos devotos humanos como pelos demais orixás, entre os quais muitos são identificados como filhos seus. (PRANDI, 2018, p. 23).

A casa de Oxalá é aqui traduzida metaforicamente por casa de Cinema. Onde onde trabalhou por muitos anos o pai de José Mojica Marins, ambiente que o filho visitava, como Exu, quase diariamente para assistir filmes. Na casa do *senhor absoluto do princípio da vida, da respiração, do ar* (PRANDI, 2018), Mojica respirava o ar rarefeito da sala de cinema, pois *cada fotograma filmado por José Mojica Marins respira cinema e somente cinema* (FERREIRA, 2014).

E lá, *na casa de Oxalá, Exu se distraía, vendo o velho fabricando os seres humanos* (PRANDI, 2018). Este é justamente o ofício do cinema, a fabricação de vidas e universos, e foi na casa de Oxalá que Mojica descobriu como modelar na própria carne o personagem mítico da cinematografia brasileira, que segundo Ferreira (2014), trata-se da *encarnação do experimental em nosso cinema.*

> Muitos e muitos também vinham visitar Oxalá,
> mas ali ficavam pouco,
> quatro dias, oito dias, e nada aprendiam.
> Traziam oferendas, viam o velho orixá,
> apreciavam sua obra e partiam.
>
> Exu ficou na casa de Oxalá dezesseis anos.
> Exu prestava muita atenção na modelagem
> e aprendeu como Oxalá fabricava
> as mãos, os pés, a boca, os olhos, o pênis dos homens,
> as mãos, os pés, a boca, os olhos, a vagina das mulheres.
>
> Durante dezesseis anos ali ficou ajudando o velho orixá.
> Exu não perguntava.
> Exu observava.
> Exu prestava atenção.
> Exu aprendeu tudo.
> (PRANDI, 2018, p. 40)

5. CONCLUSÃO

> Em todos os gêneros, mesmo em seu gênero "cult, artístico, intelectual", o cinema e, também, a televisão, revelam-se uma arte da memória (...) e participam da memória coletiva, histórica. São, também, parte da retórica da indústria e da cultura audiovisual. Ritualizam, em imagens agentes, visuais e sonoras, as imagens e locais que o espectador-fiel deve recordar ao cogitar o passado, o presente e o futuro de sua vida. (ALMEIDA, 1999, p. 56)

Segundo Baitello Junior (2014), um dos fenômenos da contemporaneidade é a *iconofagia*, esta é permeada por conceitos como a midiatização, a globalização e o narcisismo, onde o que acontece é um processo em que a imagem sobrepõe-se sobre a realidade. Sobretudo, uma conjuntura alicerçada no que se vê, amplificada pelos meios de comunicação, como o cinema e a televisão.

Neste contexto, o autor propõe que há uma prática de *devorar imagens* que ocorre simultaneamente ao *ser devorado por elas* que, nota-se, em certa medida, no processo de construção do personagem Zé do Caixão. Dessa maneira, percebe-se na carreira de mais de cinquenta anos de Mojica, um longo processo em que o autor cava significados no sincretismo brasileiro e, da escavação, retorna outro.

> As imagens se converteram em nosso arquivo histórico, em nossa memória coletiva, e cada vez mais imagens aspiram colonizar nosso futuro, nosso imaginário, nossos desejos. Recordamos, pensamos, sonhamos através de imagens que invadem nossa existência, afastando-a da vida real, projetando-nos em uma dimensão virtual em que os sentidos e as linguagens do nosso corpo são substituídos pelas imagens que as máquinas criam para nós. (FLÓREZ, in: BAITELLO JUNIOR, 2014, p. 8).

Neste sentido, Mojica apropria-se da figura mitológica intitulada Exu para construir um personagem, ou é justamente o contrário, a imagem de Exu apropria-se do corpo de Mojica enquanto mídia primária para converter-se em arquivo histórico, memória coletiva, transformando-se, ao colocar-se em evidência pela máquina cinematográfica, mas principalmente pelo meio televisivo, onde Mojica destacava-se. Afinal, a comunicação precisa do corpo para ser encenada.

> Reivindica-se, assim, uma atenção aos corpos vivos dos seres humanos vivos, e um estudo detalhado de suas implicações nos processos culturais e comunicativos, seguindo as melhores pistas de uma semiótica humanista que não pode esquecer que uma teoria da comunicação implica a dimensão material da vida e, junto dela, a dimensão espiritual-cultural-social que nela se projeta. (FLÓREZ, in: BAITELLO JUNIOR, 2014, p. 8-9).

E, assim, de acordo com Almeida (1999), revela-se um ritual onde a *imagem agente* torna visível ao *espectador-fiel* a representação histórica de uma figura mitológica. Nesse processo, visualiza-se um signo cinematográfico - Zé do Caixão - permeado por um signo religioso - Exu - e através da *imagem agente* criada involuntariamente por Mojica, encontra-se um dos modos de acessar a memória em busca da imagem mental que traduzirá a percepção sobre um ícone da mitologia afro-brasileira.

> Olha lá quem vem lá,
> descendo a ladeira.
> Olha lá quem vem lá,
> é o Exu Caveira.

Saravá, Seu Caveira. E com ele, vem também Exu Sete Porteiras, Exu Pinga Fogo, Exu Poeira, Exu Morcego, Exu Capa Preta, etc. Saravá, Seu Sete Caveiras. Saravá, Seu Sete Pedras. Saravá, Exu Mirim. Olha quem vem lá, é Seu Zé. Zé do Caixão. Saravá, Seu Zé. Saravá, Exu da Mídia. Boa noite, Exu Midiático.

6. BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Milton José de. **Cinema:** arte da memória. Campinas, SP: Autores Associados, 1999.

BAITELLO JUNIOR, Norval. **A era da iconofagia:** ensaios de comunicação e cultura. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

BARCINSKI, André. **Maldito:** a vida e o cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão. São Paulo: Ed. 34, 1998.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de Invenção.** Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2016.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás.** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

AS ESTRUTURAS DE CRIAÇÃO NO FILME DA *CARTIER*: APROXIMAÇÕES ENTRE MITO E MEMÓRIA

CARVALHO, Rafaeli Francini Lunkes[1]

RESUMO: Em conexão com o imaginário cultural, o mito é um texto fantástico de estrutura narrativa que remete à ancestralidade das linguagens humanas. Base dos textos culturais, o mito persiste, hoje, nas estruturas midiáticas de natureza narrativa, dentre elas o filme publicitário. A partir do filme *L'Odyssée de Cartier*, corpus desta pesquisa, pretende-se fortalecer as concepções acerca dos fundamentos da linguagem audiovisual e suas relações com a cultura, refletir sobre os mecanismos em que a memória cultural opera na criação dos conteúdos publicitários e, a partir dos pressupostos teóricos da Semiótica da Cultura, contribuir para uma visão crítica do processo de criação publicitária por meio dos Estudos das Linguagens. Para tanto, buscou-se analisar as estruturas de sentido presentes no filme publicitário, mas, sobretudo, verificar as aproximações entre o texto mítico (campo da memória) e o publicitário (campo da intertextualidade).

Palavras-chave: Mito, Memória, Filme Publicitário.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em 2012 a marca francesa, *Cartier,* completou 165 anos. O filme publicitário *L'Odyssée de Cartier* foi produzido para comemorar essa data. Exibido em salas de cinema. No filme, constatamos a história da marca contada por meio do símbolo da companhia – a pantera – efetuando uma viagem por diversos lugares do mundo, passando pelos locais que fazem a história da empresa: São Petersburgo, China, Índia e Paris. A empresa oferece produtos de luxo, como joias, perfumes e acessórios.

A publicidade compõe, hoje, um campo subordinado a múltiplas influências, no qual se configuram outras linguagens. Os textos, produzidos no campo publicitário são marcados pelo uso do repertório cultural da comunidade em que são propagados. Desse modo, a criação e a recepção de textos produzidos no âmbito de uma campanha publicitária resume uma situação interacional (intertextual) que é, intencionalmente, colocada em prática.

Verificamos que a publicidade emprega uma construção de narrativa literária, que acaba utilizando a intertextualidade. Intertextualidade é um termo cunhado por Julia Kristeva (1979), que, ao tecer considerações a respeito da teoria dialógica de Mikhail Bakhtin, definiu o texto como um mosaico de citações que resulta da inscrição de textos anteriores.

---

[1] Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Publicidade e Propaganda, mestre em Letras. Docente no curso de Comunicação Social da Unicentro. E-mail rafaelilunkes@yahoo.com.br

No filme publicitário da *Cartier,* outros textos podem ser encontrados como o texto do design, texto da pintura, da arte e do cinema. No entanto, optamos em realizar, neste estudo, um recorte de dois textos (a publicidade, e o mito). O filme da *Cartier* estabelece conexões com o mito, especialmente, ao trazer para o roteiro do filme signos relacionados ao tema "odisseia", uma clara referência à viagem mítica do herói que se transforma ao retornar à sua tribo. O herói é personificado pela própria marca e é ela que empreende a viagem ao redor do mundo.

Conforme Eliade (2010, p.13), "a principal função do mito consiste em revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas", portanto, esse traço do mito, por si só, justifica a sua escolha para na criação do filme da Cartier, revelando uma total aderência do mito ao discurso (nada inocente) da publicidade.

A função própria da cultura é ser local de transferência das memórias. É nesse espaço que textos podem ser preservados e atualizados. Por isso, verifica-se no texto da publicidade (corpus em questão), que é por meio da cultura que se produz um diálogo com a memória cultural do espectador, com o texto anterior que seria o mito, e ainda verifica-se no anúncio referido que ele acaba cooperando para se reproduzir os sentidos da cultura, criando o desejo pelos produtos que a marca oferece.

A presença de estruturas míticas no filme publicitário da *Cartier,* expressa uma permanente revisitação que alimenta, reformula e amplia a cultura. A mídia produz uma recordação, o estar-junto humano é também um relembrar, uma memória coletiva que tem no mito sua principal fonte organizadora. Os mitos propagam-se na mídia como textos arcaicos, eternos em forma de conhecimento subentendido.

1. O TEXTO DO MITO: NARRATIVA, RITUAL, TEMPO

Para o senso comum, o conceito *mito* está associado aos sentidos de lenda, fábula, história inventada, uma narrativa ligada ao imaginário. Da mesma forma, pode ser a representação de fatos ou personagens reais, mas ampliada pela imaginação popular; além disso, o mito pode estar correlacionado a uma pessoa de significativa importância na sociedade.

Eliade (2008) explica que o mito conta uma história sagrada, relata um acontecimento ocorrido em um tempo primitivo, o tempo fabuloso do princípio de tudo; e que, portanto, os mitos revelam as atividades criadoras divinas e desvendam a sacralidade (ou a sobrenaturalidade) de suas obras. Em outros termos, o mito narra à criação do universo, de

como algo que não existia passou a existir – o mundo, o homem, as atividades humanas, os elementos e os seres da natureza, dessa maneira, o uso do mito, baseia-se em fornecer uma significação ao mundo e à existência humana.

O mito (juntamente com os sonhos, as variantes psicopatológicas e os estados alterados de consciência) é considerado fonte básica a partir da qual os textos/tramas da cultura são tecidos. “Um tecer que tem um movimento contínuo que entendemos aqui como sendo comunicação viva no seio da cultura – uma constante reciclagem e elaboração de conteúdos fundantes da condição humana” (CONTRERA, 1996, p.18).

A cultura é constituída pelo conjunto de textos produzidos pelo ser humano, não apenas construções da linguagem verbal, mas também mitos, rituais, gestos, ritmos, jogos, entre outros. Os textos da cultura são considerados, também, sistemas comunicativos que obedecem às regras e normas preconizadas pela cultura vigente, o que não impede culturas diferentes se comunicarem. A cultura é o macrossistema comunicativo que perpassa todas as manifestações e, como tal, deve ser compreendido para que se possam compreender assim as manifestações culturais individualizadas (BAITELLO JÚNOR, 1999). No filme publicitário: *L’Odyssée de Cartier*, podemos perceber que a linguagem obedece a uma certa universalidade para propiciar o entendimento em diversas culturas.

Como texto arcaico, o mito tem sua presença na mídia – de maneira consciente ou inconsciente tanto por parte dos produtores quanto do público – significa uma permanente revisitação necessária para alimentar a cultura e incentivar seu crescimento, o acúmulo de sabedoria.

As correntes antropológicas e da semiótica da Cultura estão de acordo que o mito é uma narrativa. O mito é uma narrativa fantástica, faz referencia às imagens e lugares maravilhosos que permanecem no imaginário cultural, existem dentro das culturas, fazendo parte do cotidiano das pessoas e, dessa forma, o mito pode ser considerado um texto imaginativo. Estudioso da Semiótica da Cultura, Bystrina comenta que os textos, que não se restringem aos textos verbais ou escritos, subdividem-se em instrumentais, racionais, matemáticos e lógicos e, por fim, imaginativos. Estes últimos são essenciais para a sobrevivência psíquica do homem, como os mitos, a religião e todas as manifestações artísticas. (BYSTINA, 1995).

O mito, sendo uma narrativa, uma palavra de poder que expressa o que de fato aconteceu, o que se apresenta ao ser humano de forma fantástica. “É sempre, portanto, a narrativa de uma criação ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser” (ELIADE, 1972, p. 11). “No plano da linguagem, como história-gênese, o mito nomeia as

coisas, hierarquiza-as, é uma historia fundadora que garante a veracidade (ou a naturalização) de um discurso" (MUCCI, 2010, p. 202).

Para Propp (2001), na linguagem, bem como no mito, ocorre uma transposição simbólica do conteúdo sensível em uma conformação objetiva. As metáforas, tanto linguística quanto mítica, nascem do mesmo esforço de concentração da percepção sensorial, peculiar a toda informação. São as imagens e os símbolos que condensam as narrativas míticas, os mitos primitivos, que dizem respeito à humanidade e à origem, reduzem-se a imagens individuais que se relacionam com o imaginário coletivo. Assim, são essas imagens e símbolos, presentes no sonho, na literatura, na publicidade, no cinema que revelam a permanência do pensamento mítico.

Para Rocha (2008, p. 9), o mito é uma narrativa que participa do conjunto de fenômenos culturais e, por manter uma forma alegórica, seu sentido é difuso, pouco claro e múltiplo. Para o autor, "o mito carrega consigo uma mensagem que não está dita diretamente, uma mensagem cifrada". Na concepção do autor, o mito sempre esconde alguma coisa. Segundo Rocha (2010), assim como produção do mito, a criação publicitária nasce da articulação de textos de diversas origens, como uma bricolagem cultural.

"Nas aproximações com as produções midiáticas, há uma apropriação de linguagem pelo mito, como apontou Barthes" (2001, p.152). Para o autor, a função do mito é transformar um sentido em forma e, sendo assim, o mito é sempre um roubo de linguagem e nada pode fugir do mito, que busca desenvolver o seu esquema a partir de qualquer linguagem. O mito acaba parasitando outras linguagens, como é caso da publicidade, *L'Odyssée de Cartier.* Em contrapartida, o mito também pode ser parasitado por outros textos.

O tempo mítico, de uma maneira geral, pode ser expresso por uma estrutura circular. Refere-se há um tempo reversível – se não por meio do próprio mito, que ocorre a origem em sua própria narrativa ou repetição cíclica, ao menos através do "rito", que reflete a um retorno ritual às origens. A mudança do tempo também é distinta do que se dará com o tempo linear, medido cronologicamente, no caso do mito pode ser visto como uma genealogia. Como destaca Jean-Pierre Vernant (1973, p.71-112**):**

> Com o mito não se tem propriamente uma cronologia, mas sim uma "genealogia". Esta gênese do mundo, cujo decurso narra as Musas, comporta o que vem antes e depois, mas não se estende por uma duração homogênea, por um tempo único. Ritmando este passado, não há uma "cronologia", mas "genealogia".

A reflexão mítica está associada à magia, ao desejo, o querer que as coisas ocorram de uma determinada maneira. E a partir disso, acontecem os rituais, como meios de propiciar que as coisas aconteçam como o desejado, o ritual é o mito invocando ação. Reforça-se, que o mito e ritual são inseparáveis e que todo mito necessita de um ritual para compor seu processo de recepção, e todo ritual está associado a um mito. A maneira sobrenatural de explicar a realidade lógica com o modo mágico, pela qual o homem age sobre o mundo. A reflexão mítica acontece como consequência da formação de estruturas cognitivas (narrativas, histórias), isto é, uma nova ordem que se dá na realidade imaginada. O homem inicialmente cria uma ampla capacidade imaginativa, como uma forma de controlar uma situação de crise real, criando outra realidade: a realidade da imaginação, da linguagem. Dessa maneira, criar, contar histórias é uma atividade que nasce com o próprio homem.

Uma das atribuições do ritual (re-atual) é a de re-memorar o mito, conservá-lo vivo no seio da cultura, por meio de situações a serem partilhados.

> É o ritual que estrutura a comunicação entre dois organismos, duas pessoas ou dois povos diferentes. Esse ritual pode ser descrito em termos etológicos como um verdadeiro 'intermediário' sensorial, que permite harmonizados corpos, comunicar emoções e trocar ideias (CYRULNIK, 1995, p. 102).

No mito a repetição cumpre a função de assegurar a permanência dos conteúdos expressos, ele traz imagens que permanecem, pois são imaginadas periodicamente, ritualmente, assim, o mito precisa da ritualização para sobreviver.

Dentro do sistema mítico temos ainda o totemismo. De acordo com Rocha (2010) totem é um emblema posicionado entre a natureza e cultura, cita como exemplo o processo de transformação de um animal (natureza) em símbolo ou representação de determinado grupo social ou clã (cultura). Segundo o autor o totemismo é um sistema de códigos cuja peculiaridade é transcender a oposição entre natureza e cultura.

2. MEMÓRIA

O mito revela-se como ser, como o "sendo" do tempo primordial, em que se compõe o ser do mundo, dos deuses e dos homens. O mito, nas sociedades antigas, tinha o papel fundamental de re-atualizar aquilo que se passou na origem dos tempos, o que torna relevante seu conhecimento. Eliade (1986, p. 19) afirma:

> Não só porque os mitos fornecem uma explicação do Mundo e da própria maneira de estar no mundo, mas sobretudo porque, ao recordar, ao reactualizá-los, ele é capaz de repetir o que os Deuses, os Heróis ou os Antepassados fizeram *ab origine*. Conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas. Por outras palavras, aprende-se não só como as coisas passaram a existir, mas também onde as encontrar e como fazê-las ressurgir quando elas desaparecem.

A palavra "recordar" é aqui essencial. No contexto mítico, recordar significa conservar um momento primordial e torná-lo eterno em oposição à nossa experiência ordinária do tempo como algo que passa, que transcorre e que se esquece. A lembrança, como resgate do tempo, reconhece desta forma imortalidade àquilo que normalmente estaria perdido sem esta re- atualização. Conduz novamente à presença dos *Deuses*, os acontecimentos exemplares que forjam os *heróis* e que seguimos ainda hoje como modelos exemplares, nos colocam de novo em contato com a herança cultural dos ancestrais que nos tornaram o que somos.

O local da memória é, pois, também o da imortalidade. O conhecimento é compreendido como lembrança, as formas da atividade - poesia, arte, cinema, publicidade – conferem a "memória das virtudes" que preservamos, e garantem "imortal perenidade" às obras compostas e deixadas às gerações, como o filme publicitário *L'Odyssée de Cartier*, busca ficar na memória eternamente. Na situação das obras, ficam a cultura, os valores, as manifestações da reflexão e do sentimento humano coletivo. O passado presentifica-se em uma ação, em uma reminiscência que aparece na releitura de um mito, na existência de um conteúdo que nos relembra um tempo antigo que já não é o nosso, mas que ajudou de modo concreto para que sejamos o que somos. Em resumo, a memória não está apenas no passado trazido à tona pela lembrança, mas está presente em nossas almas, em nossa língua, no que admiramos no que receamos e no que esperamos. Nessa perspectiva a memória nos distingue como pessoas e como grupo.

A presença de estruturas míticas no filme publicitário da *Cartier,* expressa uma permanente revisitação que alimenta, reformula e amplia a cultura. A mídia produz uma recordação, o estar-junto humano é também um relembrar, uma memória coletiva que tem no mito sua principal fonte organizadora. Os mitos propagam-se na mídia como textos arcaicos, eternos em forma de conhecimento subentendido.

A narrativa mítica, segundo Vernant (2000, p.12), "não resulta da invenção individual nem da fantasia criadora, mas da transmissão da memória". Segundo o autor, o mito é uma memória não genética, na qual se estruturam os mecanismos das relações cotidianas. Assim, o mito só sobrevive se for relatado de geração em geração, no dia- a -dia e as condições de sua permanência são justamente a memória, a oralidade e a tradição. O mito não está determinado

numa forma estabelecida, esta vai mudar sempre, em consequência do operador - “contador de estórias”, o processo, a transmissão a qual absorve novas formas e abandona outras, produzindo lembranças e esquecimentos, sempre renovando a memória coletiva.

Os mitos, presentes nos meios de comunicação e no objeto de análise em questão, formam um mecanismo de construção de sentido que, de certa maneira, funcionam como um alicerce sobre o qual se fundam os multifacetados discursos midiáticos. Dessa maneira, essa temática ganha destaque nos estudos de comunicação de massa, sendo que as pesquisas que estudam esses textos arcaicos na mídia, voltam-se também para os textos publicitários, pois a criação publicitária nasce na articulação de textos de diversas origens.

3. TEXTO DA PUBLICIDADE: NARRATIVA, RITUAL, TEMPO

Segundo o antropólogo Everardo Rocha, os anúncios publicitários são utilizados como representações do que acontece habitualmente na vida das pessoas. O momento da leitura do anúncio dá a sensação a quem está lendo de estar fora do mundo, em uma outra realidade.

> Essa intervenção do anúncio, colocando o consumidor diante de um enunciado, um episódio ou acontecimento contido no seu interior, cria um sentido de ilusão. Nela, o receptor passa a viver e experimentar algo que se encontrava fora dele. Nessa relação, o mundo dentro do anúncio passa a existir enquanto ‘realidade’ adquirindo concretude num fato – a recepção – que envolve a ambos. Nessa espécie de envolvimento, nessa alternância de ‘realidades’ que se instaura no espaço da recepção é criado um tipo de relação particular entre anúncios e consumidores [...] (ROCHA, 2010, p.163)

Os anúncios não são cópias do cotidiano, são interpretações que o tornam mais mágico, encantado, fabuloso. Desse modo, o anúncio é uma narrativa idealizada em códigos, palavras e imagens que viabiliza um conjunto de feitos encantados, é um mito. A publicidade torna o impossível, possível, fazendo acreditar naquela nova realidade, os problemas são solucionados de maneira mágica.

Os anúncios publicitários são compostos de símbolos que, ao serem lidos, criam valores para o produto e manifestam o desejo por ele. Alguns símbolos da marca *Cartier* presentes no curta e identificados em diversos países são: o anel Trinity, o relógio Santos Dumont, e o emblema da empresa, a pantera fazendo parte da história da marca, mantendo o estilo da companhia e fazendo alusão ao mundo da riqueza.

Baudrillard (2009) alerta sobre a relação que temos com a publicidade e seus objetos (produtos), dizendo que não se trata de uma lógica do enunciado e da prova, mas sim de uma

lógica da fábula e da adesão. Baudrillard esclarece que o público não crê no produto, mas a publicidade o faz crer e desejar o produto.

> À medida que resistimos, tornamo-nos mais sensíveis à sua existência, tanto como produto de consumo quanto manifestação de uma cultura. Menciona que consumimos publicidade e com ela consumimos "o luxo de uma sociedade que se dá a ver como distribuidora de bens e que é 'superada' em uma cultura", ou ainda, que por "meio da publicidade, como por meio das festas de outrora, a sociedade oferece à vista e ao consumo sua própria imagem" (BAUDRILLARD, 2004,p. 182).

Quanto mais fantástica é a publicidade, mais o produto é encantado, animado, cheio de vida – o que Baudrillard (2009) chama de "calor comunicativo", que agrega ao produto espontaneidade, diferenciação, personalidade. Logo, ao escolher determinado público como destino da sua mensagem, a publicidade dissipa as fragilidades do público, tais como o desconhecimento do próprio eu, as angústias, a falta de esperança, sua inexistência para o outro, para o coletivo. Segundo Baudrillard (2004, p.180):

> Você é visado, amado pelo objeto. Se o objeto me ama (e ele me ama através da publicidade), estou salvo. Assim a publicidade (como o conjunto de *public relations*) dissipa a fragilidade psicológica com imensa solicitude, à qual respondemos interiorizando o apelo que nos solicita, a imensa firma produtora não apenas de bens, mas de calor comunicativo que vem a ser a sociedade global do consumo.

O teórico escreve o sistema publicitário como indissociável do sistema dos objetos e, como narrativa puramente conotativa, a publicidade possui dupla função: é discurso sobre o objeto e ela própria objeto de consumo, enquanto imagem (BAUDRILLARD, 2009).

A empresa mostra no anúncio, o glamour, o refinamento, luxo, a riqueza e bom gosto de quem usa os produtos da empresa. Tudo que esta fora do mundo mágico das joias da *Cartier* não é importante de ser narrado e mostrado.

O foco da publicidade é o consumo. "[...] convidamos vocês a consumir o produto X porque é normal que vocês consumam alguma coisa e nós lhes propomos nossa produção em lugar de outra, dentro dos modos próprios de uma persuasão cujos mecanismos todos vocês já conhecem." (ECO, 1997, p. 183). "A publicidade gira em torno de relações sociais, não em torno de objetos. Sua promessa não é de prazer, mas de felicidade: felicidade julgada de fora, por outros." (BERGER, 1999, p. 134). Berger se refere aos sentimentos de inveja e glamour como um a consequência do outro. Quando o publico adquire determinado produto, está conquistando status, servindo de modelo para outros, e ao vê-los nos projetamos, pois afinal quem não gostaria de ter um *Cartier?*

Carvalho (2009) apresenta os aspectos usados pela publicidade para o convencimento do consumidor. Expõe que a linguagem publicitária é uma linguagem de sedução e caracteriza-se pela forte marca da persuasão, considera ainda que a manipulação é intrínseca ao texto publicitário.

Faz uso de vários recursos para convencer o público, como: a ordem, fazendo agir; a persuasão, fazendo acreditar; ou a sedução, buscando o prazer. O tempo é uma das principais particularidades, que encontramos na construção desse tipo de peça publicitária, o filme publicitário. Essa publicidade geralmente se desenvolve em um curto espaço de tempo, o qual faz o valor de cada segundo, ser extremamente alto. Normalmente serão grandes anunciantes que poderão arcar com os grandes custos de produção e veiculação. O filme publicitário, *L'Odyssée de Cartier* , com duração de 3 minutos e meio , é considerado "uma pequena obra-prima", para cuja confecção a marca, não economizou.

> Isto fez com que as agências publicitárias passassem a investir alto capital na produção de bons filmes publicitários, a saber, peças capazes de fazer uma narrativa compreensiva, atraente e convincente no espaço de 30 segundos. Era preciso a obtenção de boas imagens, que fossem ao mesmo tempo curtas e se interligassem de tal forma a constituir uma história, que traria consigo a mensagem para a compra de mercadorias. Tratava-se, portanto, de um sistema que exigia um uso absolutamente racional e econômico do tempo. Uma fração de segundo não poderia ser desperdiçada. Cada cena ficaria no vídeo apenas o mínimo tempo possível para que outras pudessem ser intercaladas e dessem conta do escasso intervalo de exibição de uma história publicitária (MARCONDES, 2001, p. 178-179).

Com relação ao tempo no texto audiovisual, Eliade explana: o tempo profano é o tempo histórico, previsível, linear e cronológico, o tempo dos homens; o tempo sagrado é representado por um tipo de fuga do cotidiano, um tempo que não pode ser medido, o tempo dos deuses, enfim, um tempo mítico. Conforme o autor, o tempo sagrado não flui, não constitui uma duração irreversível, mantém-se sempre igual, não muda nem se esgota. O tempo sagrado "se apresenta sob o aspecto paradoxal de um tempo circular, reversível e recuperável, espécie de eterno presente mítico" (ELIADE, 2008, p.64).

O tempo no filme publicitário pode ser visto como cronológico, o tempo de duração, muitas vezes de segundos. Em consequência do filme afastar-se do cotidiano do espectador, é originada uma realidade paralela, verificam-se outras temporalidades que não somente o tempo cronológico. Com a produção do filme desaparecem os diversos tempos, passado, por exemplo, que é onde é registrada a informação, e converte num só tempo, que seria o tempo presente, como se a narrativa estivesse sido produzida, mas acontecendo naturalmente no momento atual.

A publicidade vale-se do ritual, por empregar uma regularidade, ter a função de gerar a criação de um hábito para implantar uma marca, um produto, ou uma imagem qualquer junto ao mercado. Para impormos um valor junto ao público consumidor, o mais aconselhável é reapresentarmos muitas vezes aquela "coisa" que todos parecem já conhecer. Assim, mais do que afirmar sua marca, a *Cartier*, re-atualiza-se e mantém seu público no espaço do imaginário da cultura. O público não se associa a um produto que não reconhece, e por consequência não vai adquiri-lo.

Não se questiona a qualidade de uma marca que está presente na memória de una sociedade há 50 anos; e não é incomum as pessoas pedirem aos comerciantes produtos que já saíram de linha há alguns anos, mas dos quais lembraram o nome quando recorreram à memória para escolher urna marca de um produto que usualmente não usam (isso acontece muito com xaropes e pomadas exaustivamente anunciados no rádio e que são pedidos nas farmácias mesmo depois de já não serem mais fabricados há anos). (CONTRERA,1996).

Os bens e suas marcas são parte de um sistema de referência. As pessoas precisam estar presentes nos rituais de consumo dos outros, para por em movimento suas próprias avaliações. "O homem precisa de bens para comunicar-se com os outros e para entender o que se passa à sua volta" (DOUGLAS; ISHERWOOD, 2009, p. 149).

Na visão de Douglas e Isherwood (2009) os rituais de consumo seriam rituais de estabelecimento e manutenção de relações; compartilhar ou não deles diz muito respeito de quem está incluído ou excluído de determinado grupo social. É possível afirmar que os autores construíram uma resposta inovadora ao discurso dos críticos da sociedade de consumo que relacionam o ato de consumir com alienação, estupidez, insensibilidade à miséria ou futilidade. Os autores procuram distanciar-se de preconceitos relacionados à esfera do consumo.

A publicidade atual tem participação ativamente nos rituais de consumo. Para Baudrillard (2009), o consumo constitui um mito, isto é, ele revela-se como palavra da sociedade contemporânea sobre si mesma; é a maneira como a nossa sociedade se fala.

4. MITO E PUBLICIDADE

Em resumo, as principais intersecções entre mito e publicidade são: a narrativa fantástica baseada em imagens, lugares, situações e personagens impressionantes. O fantástico age agregando sentidos em torno do produto, criando uma biografia, tornando-o vivo. As marcas do ritual, a repetição do filme publicitário em si, torna-se um recurso

argumentativo de grande poder de persuasão quando, concomitante e ritualisticamente, rememora o mito em forma de narrativa audiovisual. A supressão do tempo histórico; o público se distancia do cotidiano, o espectador acaba se deparando com o tempo em suspensão, aparecendo no corte entre os planos/cenas, o tempo mítico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Constatamos, em nosso trabalho que o filme publicitário *L'Odyssée de Cartier,* está enredado a elementos míticos, publicitários, e se for analisado mais profundamente muitos outros elementos poderão ser encontrados. O filme publicitário, tal como o mito, possui uma linguagem que não sobrevive por si, segundo Machado (1997, p.190): "[...] o vídeo é um sistema híbrido; ele opera com códigos, significantes distintos, alguns modos de formar ideias ou sensações, que lhe são exclusivos, mas que não são os suficientes, por si sós, para construir a estrutura inteira de uma obra". Verificamos por meio da análise do filme publicitário *L'Odyssée de Cartier*, que o mito parasita outras linguagens, assim como apontou, em sua obra, Barthes (2001).

Por meio da semiótica da cultura, observamos que a linguagem como sistema sígnico, não é pura, mas sofre hibridações, influências, vestígios do sistema cultural, ou seja, de uma cultura simbolicamente "viva", através das linguagens. Verificamos que dentro dessa ação cultural, as linguagens da publicidade, e do mito produzem juntas um modelo de ser e estar na sociedade.

O filme publicitário é memória viva, conhecimento estético- visual, acumulado através dos tempos, por meio das mais diversas formas imagéticas que partem dos mitos, chegando à imagem digital transmitida no cinema e na televisão. A criação consegue deslocar o espectador para dentro do filme e prendê-lo em sua narrativa. Durante o filme, o espectador toma, alguns instantes mágicos, atemporais, o olhar da câmera como seu próprio olhar. O filme publicitário nasce do imaginário para transformar o próprio imaginário, e desse modo, existe uma expansão da cultura.

REFERÊNCIAS

BAITELLO JUNIOR, N. **O animal que parou os relógios: ensaios sobre comunicação, cultura e mídia.** São Paulo: Annablume, 1999.

BARTHES, Roland. **Inéditos.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BAUDRILLARD, J. **O sistema dos objetos.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

____________, J. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BYSTRINA, I. **Tópicos de semiótica da cultura.** São Paulo: CISC, 1995.

CARVALHO, Nelly. **Publicidade: a linguagem da sedução.** São Paulo. Ed. Ática, 2009.

CONTRERA, Malena Segura. **O mito na mídia**. São Paulo: Annablume, 1996.

CYRULNIK, B. **Os alimentos do afeto**. São Paulo: Ática, 1995.

DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. **O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

ECO, Umberto. **A Estrutura ausente**. 7. ed. São Paulo : Perspectiva, 1997.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano:** a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

____________. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

____________. **Mito e Realidade.** 2º ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

MACHADO, Irene. *La semiosfera I* . trad, de Desidério Navarro, Madrid: Ediciones Cátedra, 1997.

PROPP, V. I. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. Editora: CopyMarket.com, 2001.

ROCHA, Everardo P. **O que é mito.** São Paulo: Brasiliense, 2008

____________. **Magia e capitalismo:** um estudo antropológico da publicidade**.** São Paulo: Brasiliense, 2010.

VERNANT, Jean-Pierre. **“Aspectos míticos da memória e do tempo”** in Mito e Pensamento entre os Gregos. São Paulo> Difusão Européia / EDUSP, 1973.

____________. **O universo, os deuses, os homens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

UMA NARRATIVA CRÍVEL: O CINEMA DE TERROR

BARBIERI, Rafaela Arienti[1]

RESUMO: O presente trabalho, vinculado a pesquisa de mestrado intitulada *Alucinógenos e Satanismo em O bebê de Rosemary (1968)*, intenciona analisar a narrativa cinematográfica de terror através dos conceitos de verossímil (Tzvetan Todorov, 1970; Christian Metz, 1970) e representação (Roger Chartier, 2002), em conjunto com o âmbito de História das Religiões e o conceito de crença (Michel de Certeau, 2006). Partimos do princípio que crença se constrói em uma relação de troca e atribuição de veracidade a uma ideia; é uma prática comunitária. Não é apenas o público que crê, como também o próprio diretor que cria e atribui crédito à sua narrativa, para que tal faça-se crível: "[…] consiste em fazer juntos essa verdade e apostar em comum no ato de crer". (CERTEAU, 2006, p. 29). É nessa dinâmica que a narrativa de terror adquire seu estatuto de realidade e é capaz de provocar medo, dialogando com seu contexto histórico de produção e não esquecendo que a obra verossímil também "[...] se pretende, y pretende que la crean [...]. Es entonces cuando lo Verosímil encuentra su pleno empleo: se trata de hacer verdadero". (METZ, 1970, p. 28). Se o filme não trai a própria verossimilhança, ele permite que seja crível. É neste sentido que conduzimos nossas reflexões sobre o cinema de terror e o denominado "paradoxo da ficção", também indicado por Noëll Carroll (1999) e Edgar Morin (2014), trazendo alguns exemplos do cinema de terror e ficção-científica das décadas de 1950 e 1960.

PALAVAS-CHAVE: Terror; História, Crenças

No escuro de seu apartamento e com uma faca em mãos, Rosemary adentra cuidadosamente o armário que liga seu apartamento ao de seus vizinhos, Roman e Minnie Castevet. A câmera, em primeira pessoa, acompanha seus passos rumo a sala de estar, na qual encontra seus vizinhos do Bramford, os mesmos que a ofereceram à Satã. Laura-Louise grita estridentemente, apontando para Rosemary, que se aproxima do berço envolto por mantos negros e com uma cruz invertida encaixada como móbile.

Ela sorri enquanto afasta os mantos que cobrem criança e seu rosto expressa o horror do que descobre no berço. Um violino agudo acompanha o estado de choque da personagem, que cobre a boca com a mão e arregala os olhos fixados no berço. É apenas dessa forma que o público tem acesso à criança, pelos olhos de uma mãe desesperada. Rosemary olha para os membros do grupo satanista e pergunta o que fizeram com seu filho, "o que fizeram com os olhos dele?'. (ROSEMARY, 1968, 02:09:59). Roman, sentado ao lado de Minnie que contempla a situação, com um leve sorriso, responde que a criança tem os olhos do pai.

---

[1] Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Graduada em História pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). E-mail: rafaelaarientibarbieri@hotmail.com.

Imagem 01: cena de O bebê de Rosemary (1968). Disponível: https://badbehavior.wordpress.com/2012/01/19/anatomia-de-uma-cena-rosemarys-baby/ Acesso: 17/10/2018.

Rosemary, pálida, grita: "o que fizeram com ele, seus maníacos". (ROSMARY, 1968, 02:10:12). É interrompida por Roman, que finalmente revela ser Satã o pai da criança "[...] veio do inferno para fecundar uma mortal [...] Satã é o pai dele. E ele se chama Adrian. Vai destituir os poderosos e destruir seus templos. Vai redimir os desprezados... e vingar os que foram queimados e torturados! Salve, Adrian". (ROSEMARY, 1968, 02:10:27). Entre pausas na fala de Roman, os membros do grupo respondem "Salve, Satã".

A cena em questão localiza-se no final do filme *O bebê de Rosemary*, lançado em 1968 nos Estados Unidos sob a direção de Roman Polanski. O filme, como argumenta George Case (2016), traz a temática do satanismo para perto de seu público, torna-o "realista", "[...] algo para ser discutido nos mesmos círculos que debatiam sobre o estado real de Nova York, cinema europeu, teatro da Broadway, moralidade sexual e conselhos sobre maternidade" (CASE, 2016, p. 67)[2].

O cinema, por meio de uma linguagem que lhe é própria, é capaz de representar medos e crenças de uma realidade social, historicamente construída. O medo e as formas de causar medo, são também históricas. A década de 1960 nos Estados Unidos é o ambiente de produção de *O bebê de Rosemary*, um contexto marcado pela organização do satanismo de Anton LaVey, por novos grupos de crença que questionam sua realidade e o *american way of life;* pela contracultura, revolução sexual e pelo movimento negro. Tais elementos dialogam com um panorama político e econômico de um país que já passou pela Primeira e Segunda

[2] "[...] something to be discussed in the same hip circles that argued over New York real state, European cinema, Broadway theater, sexual morality, and maternity advice" (CASE, 2016, p. 67).

Guerra Mundial, está passando pela Guerra do Vietnã, Guerra Fria e assistiu a explosão de duas bombas atômicas.

As características de um contexto influenciam no cinema, o qual também não é capaz de representar todo o possível, mas "[...] apenas os possíveis verossímeis" (METZ, 1970, p. 19), sendo que a escolha dos temas também vincula-se a determinados tipos de censura que permeiam a instituição cinematográfica. Tzvetan Todorov (1970) e Christian Metz (1970) nos auxiliam a perceber que existem limites impostos para o que será ou não dito por meio do cinema.

Pensando nesta instituição e em seu contexto, cabe aqui destacar que o filme de Polanski dialoga com um ambiente cinematográfico composto por outras produções do gênero do terror que também representam o satanismo, as quais também não se restringem aos Estados Unidos, como é o caso de *A noite do Demônio*[3] (1957-UK), *O Olho do Diabo*[4] (1960-SE), *A Maldição do Demônio*[5] (1960-IT), *A Orgia da Morte*[6] (1964-USA/UK), *Incubus* (1966-USA), *As Bodas de Satã*[7] (1968-UK) e *A maldição do Altar Escarlate*[8] (1968-UK).

O bebê de Rosemary dialoga com essas produções que também representam o satanismo e uso de alucinógenos, trazem uma visão sobre a mulher, sexualidade e Satã. É uma produção que mostra nudez, temas considerados imorais, o que também está relacionado com uma instituição cinematográfica que passava por modificações no período. Felipe Furtado (2015), localiza o filme de Polanski em um período de modificações que abriu espalho para a denominada Nova Hollywood. A TV começa a disputar espaço com o cinema, o *Código Hays*[9] e o *Studio System*[10] já encontravam-se também enfraquecidos, permitindo que Polanski fale sobre determinados temas de uma outra forma, com outros recursos.

---

[3] Night of the Demon
[4] Djävulens Öga
[5] La Maschera del Demonio
[6] The Masque of the Red Death
[7] The Devil Rides Out
[8] Curse of the Crimson Altar
[9] De acordo com Luiz Nazário (2007), o *Código Hays* impedia que a simpatia do público fosse dirigida para o lado do crime, do erro, do mal e do pecado. O cinema devia mostrar modelos de vida corretos e respeitar as leis divinas, natural e humana. A exposição da violência era limitada ao máximo; desestimulava-se abordar suicídio, uso de drogas, rapto de crianças, crueldade contra animais. Homossexualidade, sexo ilícito e adultério estavam proibidos: as instituições do casamento e do lar eram sagradas, não se aceitavam relações casuais ou promíscuas. Danças, alusões, gestos e palavras obscenas estavam banidos, assim como a nudez de fato ou em silhueta. O Código começou a enfraquecer em 1953, e foi durante os anos 1960 que sua aplicação tornou-se insustentável e foi definitivamente abandonado em fins da década. (NAZÁRIO, 2007).
[10] O *Studio System* teve seu auge entre 1932 e 1946 sendo o período que a história do cinema se confundiu com a história de Hollywood. Com o Studio System, todos os integrantes da produção (diretores, atores e roteiristas) ficaram diretamente subordinados às ordens do produtor – a peça fundamental de todo esse sistema. O Studio System assinalou a fase em que o filme se tornou uma mercadoria e o cinema uma indústria, marcando o início da internacionalização do filme. (LEITE, 2003, p. 36)

Em um diálogo com as reflexões de Todorov e Metz, é possível articular o conceito de representação a partir de Roger Chartier (2002), o qual ao defini-lo, destaca três registros da realidade. Pensar as representações, segundo o autor, é pensar também "[...] o trabalho de classificação e de recorte que produz configurações intelectuais múltiplas pelas quais a realidade é contraditoriamente construída". (CHARTIER, 2002, p. 73).

Não perdendo de vista o conceito de verossímil, é possível ampliar um pouco a discussão em direção ao denominado paradoxo da ficção. O verossímil indica uma referência ao real ao mesmo tempo que está em conformidade com uma lógica própria. O filme dialoga com um contexto cinematográfico no qual é produzido, com outras produções, com normas cinematográficas, com uma lógica própria daquele ambiente. Da mesma forma, ele é fiel com sua própria narrativa, ele não trai o sentido da mesma. Não existe nenhuma cena deslocada que não esteja em consonância com o filme em sua totalidade. Ele não trai a verossimilhança que ele mesmo constrói.

Por exemplo, no filme de Polanski, nem Satã nem seu filho são mostrados inteiramente. As cascas de satã aparecem, as unhas; é possível ver a criança por meio da expressão de medo de Rosemary. Mas nenhuma das duas criaturas são mostradas inteiramente, isso seria trair a verossimilhança da própria narrativa.

Se o filme não trai a própria verossimilhança, ele permite que seja crível. No caso de *O bebê de Rosemary*, ele também é verossímil ao seu contexto de produção, ele representa temáticas e conteúdos passíveis de leitura pelo público de tal momento histórico. A crença se constrói em uma relação de troca e atribuição de veracidade a uma ideia, ela é uma prática comunitária. Não é apenas o público que crê, como também o próprio diretor que cria e atribui crédito à sua narrativa, para que tal faça-se crível: "[…] consiste em fazer juntos essa verdade e apostar em comum no ato de crer". (CERTEAU, 2006, p. 29)[11]. É nessa dinâmica que a narrativa de terror adquire seu estatuto de realidade e é capaz de provocar medo.

É uma das formas de causar medo, historicamente localizada, como já foi aqui destacado; causar medo em uma narrativa de terror, não de horror. Noëll Carroll (1999) destaca que o horror conta com a figura de um monstro necessariamente ameaçador, impuro e repugnante: "[...] o monstro na ficção de horror não é só letal como também – isso é da maior importância – repugnante". (CARROLL, 1999, p. 39). Stephen King (1982), ao definir uma diferença entre o terror e o horror, argumenta que o terror está no topo,

> [...] o horror abaixo dele, e mais abaixo de todos, o reflexo da mordaça de repulsa [..] Eu reconheço o terror como a emoção mais refinada [...] então eu vou tentar

[11] "[...] consiste en hacer juntos esa verdad y apostar en común al acto de creer". (CERTEAU, 2006, p. 29).

> aterrorizar o leitor. Mas, se eu achar que não consigo aterrorizar ele/ela, eu tentarei horrorizar, e se eu achar que não consigo horrorizar, eu vou em direção ao grosseiro, eu não tenho orgulho disso. (KING, 1982, p. 23)[12].

King, Carroll, Edgar Morin (2014), são alguns dos autores que pensam sobre o paradoxo da ficção, questionam sobre "[...] como é possível se amedrontar com monstros de ficção – monstros que sabe não existir?" (CARROLL, 1999, p. 94). Morin argumenta que é preciso pensar sobre "[...] o fenômeno espantoso no qual a ilusão de realidade é inseparável da consciência de que ela é uma ilusão, sem, no entanto, que essa consciência mate o sentimento de realidade" (MORIN, 2014, p. 15).

Sobre tal paradoxo da ficção, Carroll indica um vínculo entre as nossas crenças e emoções:

> Para ter a emoção adequada – seja de dor, seja de indignação -, temos de ter crenças acerca da maneira como as circunstâncias se dão, inclusive crenças de que existem os agentes envolvidos nessas circunstâncias. Sem as crenças de que existem etíopes e de que eles passam fome, não podemos ter a emoção de indignação diante das atuais descrições deles. (CARROLL, 1999, p. 95).

É possível ampliar o uso do conceito crença para além da pontualidade abordada por Carroll, caminhando em direção à Certeau (2006), para pensá-la no sentido religioso e etimológico do conceito. São crenças presentes do contexto histórico no qual o filme foi produzido; são crenças e medos verossímeis para o público, não uma cópia da realidade

Acompanhando esse raciocínio, Jeffrey Jerome Cohen argumenta que

> O monstro nasce nessas encruzilhadas metafóricas, como a corporificação de um certo momento cultural — de uma época, de um sentimento e de um lugar. O corpo do monstro incorpora — de modo bastante literal — medo, desejo, ansiedade e fantasia (ataráxica ou incendiária), dando-lhes uma vida e uma estranha independência. O corpo monstruoso é pura cultura. (COHEN, 2000, p. 26).

A realidade se faz em um diálogo com o espectador e o ambiente no qual vive, nas crenças que possui e lhe fornecem um sentido:

> O espectador é a dança, ele é o baile, é o salão. Não somente "esse mundo é aceito, como o meio no qual vivemos momentaneamente, substituindo assim nosso meio físico real, a sala de cinema", mas também nós próprios somos aquele mundo, somos nós próprios aquele ambiente, assim como, de repente, podemos ser o foguete estratosférico ou o navio que afunda... [ou o monstro]. (MORIN, 2014, p. 132).

---

[12] "[…] horror below it, and lowest of all, the gag reflex of revulsion. […] I recognize terror as the finest emotion (used to almost quintessential effect in Robert Wises film The Haunting, where, as in "The Monkey's Paw," we are never allowed to see what is behind the door), and so I will try to terrorize the reader. But if I find I cannot terrify him/her, I will try to horrify; and if I find I cannot horrify, I'll go for the gross-out. I'm not proud". (KING, 1982, p.23).

Satã é uma figura do medo e pode ser identificada como um monstro na narrativa. Tal figura aparece em inúmeras outras produções cinematográficas e pode ser reconhecida em alguns grupos, tais como: *Temple of Satan*, *Fraternitas Saturni*, *Olphites Cultus of Sathanas, Coven of our Lady of Endor*, *Process Church of the Final Judgement* e *The Church of Satan.* (LUIJK, 2016). Como tais grupos possuem crenças centradas na figura de Satã, conjecturamos que as pessoas também podem ser

> [...] nossa maior fonte de segurança, mas também a causa mais comum de nosso medo. Elas podem ser indiferentes às nossas necessidades, trair nossa confiança ou procurar diligentemente nos fazer mal. São fantasmas, bruxas, assassinos, ladrões, assaltantes, estranhos e agourentos, que assombras nossas paisagens, transformando o campo, as ruas das cidades, o pátio do recreio da escola – planejados para o desenvolvimento das pessoas – em lugares amedrontadores. (TUAN, 2005, p. 14).

Cabe lembrar aqui que *O bebê de Rosemary* é uma das produções que compõem a denominada Trilogia dos Apartamentos de Roman Polanski, *Repulsa ao Sexo*[13] (1965) e *O Inquilino*[14](1976), filmes marcados fundamentalmente pelo enredo com poucos personagens e pelo terror e isolamento dentro de grandes centros urbanos, nos quais a trama desenvolve-se por meio de personagens que sentem-se enclausurados, confinados, dentro de suas próprias residências.

A aparição física de Satã no filme de Polanski é capaz de provocar medo em um ambiente que, paulatinamente, torna-se sufocante pelos vizinhos do casal Woodhouse, Minnie e Roman Castevet, personagens que consolidam a ideia de Polanski: “[...] tudo que aconteceu poderia se passar na vida real”. (POLANSKI apud CONVERSATIONS, 2012, 00:39:38).

Desta forma, o medo humano é construído em um diálogo entre os instintos e características históricas, resultando nas imagens representadas, por exemplo, no cinema de terror. No momento em que o diretor escolhe construir uma narrativa composta por elementos verossímeis, representar medos e discussões presentes em um contexto, consolidam-se os instrumentos de troca para que o público atribua crédito à narrativa: a obra “[...] verossímil se pretende, e pretende que creiam nela, diretamente traduzível em termos de realidade. É então quando o Verossímil encontra seu pleno emprego: trata-se de *fazer-se verdadeiro*”. (METZ, 1970, p. 28, grifos do autor)[15].

Referências:

---

[13] Repulsion

[14] Le Locataire.

[15] “la obra verosímil se pretende, y pretende que la crean, directamente traducible en términos de realidad. Es entonces cuando lo Verosímil encuentra su pleno empleo: se trata de *hacer verdadero*”. (METZ, 1970, p. 28, grifos do autor).

CARROLL, Noël. **A Filosofia do Horror ou paradoxos do coração**. São Paulo: Papirus Editora, 1999.
CASE, George. **Here's to my Sweet Satan**: how the occult haunted music, movies and Pop-culture, 1966-1980. Califórnia: Quill Driver Books, 2006.
CERTEAU. Michel de. **A escrita da história**. RJ: Forense Universitária, 1982.
CERTEAU. Michel de**. La debilidad de creer**. Buenos Aires: Katz, 2006.
CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a história entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: Ed. da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.
COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: COHEN, Jeffrey Jerome. **Pedagogia dos monstros**: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
CURSE OF THE CRIMSON ALTAR (A maldição do altar escarlate). Direção de Vernon Sewell. Roteiro de Mervyn Haisman, Henry Lincoln. UK. Produzido por Tigon British Film Productions. Dist. Simply Media, Kino Lorber, 1968, (89 min.).
DJÄVULENS ÖGA (O olho do diabo). Direção de Ingmar Bergman. Roteiro de Ingmar Bergman. SWE. Produzido por Svensk Filmindustri. Dist. Svensk Filmindustri, 1960, (87 min.).
FURTADO, Filipe. Sobre cowboys solitários e mitos revisitados. In: REIS, Francis Vogner; LIMA, Paulo Santos; OLIVEIRA JR. Luiz Carlos; EDUARDO, Cléber; ANDRADE, Bruno; FURTADO, Filipe; NOGUEIRA, Calac; ALPENDRE, Sérgio; MARTINS, Guilherme**. Easy Riders:** o cinema da Nova Hollywood. Ministério da Cultura e Banco do Brasil, 2015. Disponível em: http://culturabancodobrasil.com.br/portal/wp-content/uploads/2015/01/Cat%C3%A1logo-Easy-Riders.pdf Acesso em: 13/09/2017.
INCUBUS. Direção de Leslie Stevens. Roteiro de Leslie Stevens. USA. Produzido por Contratempo III Productions, Daystar Productions. Dist. Turner Classic Movies, 1966, (78 min.).
KEMP, Philip. **Tudo sobre cinema**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.
KING, Stephen**. Dança Macabra**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.
KING, Stephen. **Danse Macabre**. NY: Berkley Trade, 1981.
LA MASCHERA DEL DEMÔNIO (A Maldição do Demônio). Direção de Mario Bava. Roteiro de Ennio De Concini, Mario Serandrei. IT. Produzido por Galatea Fim, JollyFilm, Alta Vista Productions. Dis. Unidis, 1960, (87 min.).
LEITE, Sidney Ferreira. **O Cinema manipula a realidade?** São Paulo. Paulus, 2003.
LUIJK, Ruben Van. **Children of lucifer**: the origins of modern religious satanism. NY: Oxford University Press, 2016.
METZ, Christian. El decir y lo dicho em el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil? In: BARTHES, R; KRISTEVA, J. y otros. **Lo verosímil**. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporaneo, 1970.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**: ensaio de Antropologia Sociológica. SP: É Realizações Editora, 2014.
NAZÁRIO, Luiz. **O outro Cinema**. Aletria - v. 16 - jul.-dez. – 2007. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1408/1506 Acesso: 15/02/2017.
NIGHT OF THE DEMON (A Noite do Demônio). Direção de Jacques Tourneur. Roteiro de Charles Bennett, Hal E. Chester. UK. Produzido por Columbia Pictures Corporation, Sabre Film Production. Dist. Columbia Pictures Corporation, 1957, (95 min.).
ROMAN POLANSKI ON ROSEMARY'S BABY: CONVERSATIONS INSIDE THE CRITERION COLLECTION. (Roman Polanski: em O bebê de Rosemary). USA. Produzido por Karen Stetler. Dist. Criterion Collection, 2012, (47 min).

ROSEMARY'S BABY (O Bebê de Rosemary). Direção de Roman Polanski. Roteiro de Roman Polanski. USA. Produzido por William Castle e Paramount Pictures. Dist. Paramount Pictures. 1968, 1 disco (2h 22 min.) DVD.
THE DEVIL RIDES OUT (As bodas de Satã). Direção de Terence Fisher. Roteiro de Richard Matheson, Dennis Wheatley. UK. Produzido por Associated British-Pathé, Hammer Films. Dist. Warner-Pathé Distributors, 1968, (95 min.).
THE MASQUE OF THE RED DEATH (A orgia da morte). Direção de Roger Corman. Roteiro de Charles Beaumont, R. Wright Campbell. USA/UK. Produzido por Alta Vista Productions. Dist. Anglo-Amalgamated Film Distributors, American International Pictures (AIP), 1964, (89 min.).
TODOROV, Tzvetan. Introducción. In: BARTHES, Roland; BOONS, Marie-Clarie; BURGELIN, Olivier; GENETTE, Gérard; GRITTI, Jules; KRISTEVA, Julia; METZ, Christian; MORIN, Violette, TODOROV, Tzvetan. **Lo verosímil**. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporaneo, 1970.
TUAN, Yi-Fu. **Paisagens do Medo.** São Paulo: Editora UNESP, 2005.

ESPAÇOS “VAZIOS”, SENSIBILIDADES E SILÊNCIO: REFLEXÕES ACERCA DE SANTO FORTE (1999)

VIEIRA, Gabriella Bertrami[1]

Resumo: O presente trabalho está vinculado ao Laboratório de Estudos em Religiões e Religiosidades (LERR-UEM) e se apresenta como um desdobramento do projeto de Iniciação Científica intitulado Narrativas e Práticas Religiosas no documentário Santo Forte (1999), de Eduardo Coutinho. A referida obra foi gravada em 1997 na comunidade Vila Parque da Cidade, no Rio de Janeiro. Os personagens do documentário são os moradores da supracitada comunidade, os quais vão narrar no decorrer de toda a obra suas experiências e trajetórias religiosas. Em meio à algumas dessas narrativas, se apresentam imagens de espaços, aparentemente “vazios”, porém que parecem ter significados e presenças variados. Nesses momentos, espaços, como o quintal de uma casa, onde se narra uma experiência sagrada, por exemplo, aparecem por cerca de cinco segundos ao espectador, com a ausência de som. Nosso objetivo se consiste então, em pensar esses espaços e sua significação na fonte audiovisual, considerando sua linguagem cinematográfica, bem como a questão destas cenas serem silenciosas e estarem relacionadas ao Sagrado. Para tanto, afim de pensarmos a questão dos espaços e da necessidade de um olhar sensível a eles, pretendendo trazer a discussão para o campo da História das religiões e religiosidades e da História Cultural, elegemos os autores Michel de Certeau (2002), Sandra Pesavento (2005) e Mircea Eliade (1992). Elencamos também a obra de David Le Breton “El Silencio” (2006), para pensar o silêncio nas cenas.

Palavras-Chave: Espaço; Silêncio; Santo Forte; Sagrado; Documentário;

Introdução

> o jogo das exclusões e das preferências, a disposição do mobiliário, a escolha dos materiais, a gama de formas e de cores, as fontes de luz, o reflexo de um espelho, um livro aberto, um jornal pelo chão, a ordem e a desordem, o visível e o invisível, a harmonia e as discordâncias, a austeridade ou a elegância, o cuidado ou a negligência, o reino da convenção, toques de exotismo e mais ainda a maneira de organizar o espaço disponível, por exíguo que seja, e de distribuir nele as diferentes funções diárias, tudo já compõe um “relato de vida” mesmo antes que o dono da casa pronuncie a mínima palavra (CERTEAU, 2012, p.204)

Partindo deste excerto da obra *A Invenção do Cotidiano 2: Morar, cozinhar*, de Michel de Certeau (2012), lançamos a problemática central que se pretende abordar no presente trabalho: a do espaço, seus significados e potencialidades. Nos espaços, para o referido autor, principalmente no espaço da casa, no habitat, “tudo fala”, e a diversidade dos lugares e das

---

[1] Graduanda do curso de História pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Orientanda de Iniciação Científica da Prof.ª Dra. Vanda Fortuna Serafim (DHI/PPH/UEM). Membro do Laboratório de Estudos em Religiões e Religiosidades (LERR-UEM). gabriella.bertrami@hotmail.com

aparências são secundários se pensarmos ainda, na multiplicidade de empregos, inventividades, significados e práticas que se destinam à determinado espaço. É nele que se dá o "agir cotidiano" o qual fala Certeau (2012) é onde nos sentimentos minimamente protegidos e onde o corpo descansa. O autor diz ainda, nesse sentido, que: "o mínimo apartamento ou moradia revela a personalidade de seu ocupante. Um lugar habitado pela mesma pessoa durante um certo tempo esboça um retrato semelhante, a partir dos objetos (presentes ou ausente) e dos costumes que supõem" (CERTEAU, 2012, p.204). Essa discussão se mostra – e isso ficará mais claro no decorrer do texto – profícua à medida que estão presentes na nossa fonte de estudo e tema central deste trabalho.

Dito isso, para pensarmos essas questões, de um ponto de vista histórico, temos como fonte o documentário *Santo Forte* (1999), dirigido pelo cineasta Eduardo Coutinho. Vale ressaltar, que este trabalho é um desdobramento de nosso projeto de Iniciação Científica em desenvolvimento, que objetiva, de maneira geral, estudar as narrativas e práticas religiosas na referida obra, a partir dos arcabouços teóricos da História da Religiões e Religiosidades e da História Cultural.

Afim de que se compreenda as motivações e a construção dessas reflexões, faz-se necessário apresentar, de maneira sucinta, a fonte audiovisual que trabalhamos. Santo Forte é um documentário brasileiro gravado em 1997 e lançado em 1999. A obra está inserida no contexto da retomada do cinema nacional, em que as produções cinematográficas passaram a ter fomento estatal a partir de iniciativas de incentivo à cultura como a Lei Rouanet (1991). A obra é dirigida por Eduardo de Oliveira Coutinho (1933-2014), um dos mais importantes documentaristas da história do cinema brasileiro. A proposta de Coutinho para *Santo Forte* é, basicamente, a de conversar com moradores de uma comunidade situada na tão desigual Zona Sul do Rio de Janeiro, sobre as religiosidades dessa população. Vale ressaltar que, propositalmente, no primeiro dia de gravação (05 de outubro de 1997), o Papa João Paulo II estava no Rio de Janeiro, mais especificamente no Aterro do Flamengo, celebrando uma missa referente ao Segundo Encontro Mundial com as Famílias. Tal contexto é importante pois um dos objetivos de Coutinho também era o de constatar, de alguma maneira, a repercussão dessa missa na comunidade Vila Parque da Cidade, a localidade escolhida. As "conversas", como já citado, são o componente principal, não só de *Santo Forte*, mas de quase toda a filmografia de Coutinho. Este último e sua equipe vão para a comunidade e visitam cada personagem na intimidade de seus lares.

Além das narrativas das personagens do documentário, temos outros elementos que consideramos passíveis de análise, uma vez que dizem respeito ao processo de montagem, de

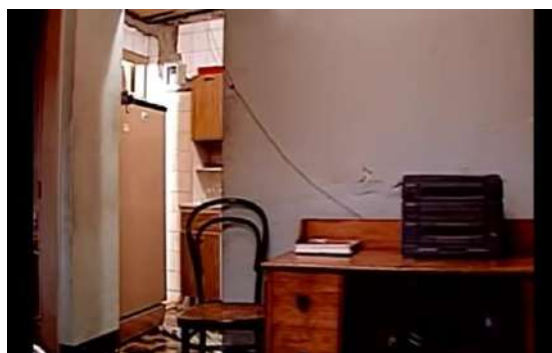
construção e de características do fazer-documentário de Eduardo Coutinho. Dentre esses elementos, que compõem a obra, escolhemos tratar neste trabalho sobre algumas cenas que se apresentam no documentário que são espaços das casas de alguns moradores. Nestas cenas, que serão trabalhadas em seguida, pensamos questões sobre espaço, religiosidade e silêncio.

O que se apresenta ou não no "vazio" e no silêncio? Como tratar o silêncio como um conceito e, portanto, como algo dotado de historicidade? Qual a potencialidade que essas cenas apresentam ou não apresentam? O que elas sugerem ou não ao espectador? O que essas cenas dizem sobre o método de Coutinho? Como essas cenas se relacionam com a religiosidade narrada? O que o olhar do historiador escolhe considerar ou não quando em contato com sua fonte? Quais as consequências dessas escolhas em detrimento de outras? Essas indagações se constituem como pontos de partida centrais de análise e reflexão. Dessa maneira, pretendemos desenvolvê-las, pensa-las, à medida do possível, nas paginas que se seguem, a partir de um arcabouço teórico pertinente elencado. Para tanto, em um primeiro momento, falaremos, de maneira breve, sobre as características e elementos importantes das cenas dos espaços "vazios". Em seguida, recortamos, para tratarmos mais especificamente, duas cenas, que elencaremos à narrativa da personagem que as mesmas estão relacionadas e aos autores utilizados.

Espaços "vazios?: Uma discussão sobre espaço, religiosidade e silêncio

A presença das cenas dos espaços aparentemente vazios presentes na obra, despertam curiosidade e interesse investigativo. Percebemos alguns padrões entre as cenas, que podem nos ajudar a compreender o filme, seu contexto histórico, sua linguagem própria. Isso porque, podemos pensar essas cenas como componentes da obra fonte que não devem ser negligenciados pelo historiador, mas sim contextualizados e pensados em suas potencialidades históricas.

São, no total seis cenas com as mesmas características: há um corte que passa da personagem entrevistada (como na figura 7) para a cena de um lugar de sua casa (quintal, quarto, sala). Estes espaços são as únicas cenas com a ausência total de som no documentário e são locais em que ocorreram alguma irrupção do sagrado a qual foi narrada anteriormente ao corte pela personagem. As cenas duram em média cinco segundos e são filmadas em um plano fixo, sem movimentações. Apresentaremos essas cenas a seguir:

Imagens 1 e 2: SANTO FORTE, dirigido por Eduardo Coutinho. Rio Filme. 1999, 83 min.

Imagens 3 e 4: SANTO FORTE, dirigido por Eduardo Coutinho. Rio Filme. 1999, 83 min.

Imagens 5 e 6: SANTO FORTE, dirigido por Eduardo Coutinho. Rio Filme. 1999, 83 min.

As imagens 1 e 2, são do mesmo cômodo, no caso o quarto da personagem André, mas aparecem em dois momentos diferentes da narrativa fílmica. Na primeira imagem, a fala que a antecede é a de André sobre a "vinda" em suas palavras, da Pomba-gira Maria Navalha, de sua esposa. Já a segunda imagem, é antecedida pela vinda do espírito da mãe de André incorporada aconteceram no quarto do casal, retratado nas imagens, durante a noite.

A imagem 3 é do espaço da sala da casa de Carla. Antes do corte para a cena do espaço "vazio", Carla está contando a Coutinho sobre surras de santo e, quando perguntada, diz que os

episódios aconteceram naquela sala. A imagem 4 é também de uma sala, mas da casa de Braulino, a qual vem precedida do relato da personagem sobre seus Pretos-velhos. Ou seja, todas essas imagens são precedidas de narrativas que relacionam o sagrado à aquele espaço especifico onde se passa a entrevista e que aprece logo depois de ser citado pelas personagens. A imagem 5 e 6 , também fazem parte dessas cenas, são do quintal de Thereza. Elas mostram o espaço do quintal de diferentes ângulos. Essas duas imagens trabalharemos mais abaixo.

É de nosso interesse fazermos uma análise mais profunda e extensa das seis cenas dos espaços "vazios", porém, neste trabalho, em decorrência de limitações referentes à quantidade de conteúdo, fizemos um recorte e trabalharemos com as imagens 5 e 6, do quintal de Thereza, juntamente com o relato da referida personagem. A escolha desse recorte específico também se dá pelo fato do relato de Thereza ser muito expressivo – e, por que não, emblemático – para a apresentação das reflexões sobre estas cenas.

Imagem 7 e 8: SANTO FORTE, dirigido por Eduardo Coutinho. Rio Filme. 1999, 83 min.

As imagens que pretendemos focar, então são as 5 e 6, dos espaços do quintal de Thereza e as 7 e 8, que mostram quem é Thereza e o local onde ela narra suas experiências, o qual aparecerá posteriormente sem ela. Essa personagem é uma das principais do documentário, aparece e quatro momentos diferentes. No momento que antecede as duas cenas dos espaços vazios (imagens 5 e 6), Thereza estava começando contar sobre a morte de sua irmã, que segundo ela se deu em decorrência de uma má relação com a Pomba-gira da mesma. Porém, no meio de sua fala, a personagem faz uma pausa e constata: "Eu tô falando aqui, se tiver escutando sabe que eu não tô mentido, porque os espíritos estão em toda parte [fala voltando a se dirigir para Coutinho]. Aqui tem uma legião, é que a gente não tem vidência pra ver. [...] Agora tem uma legião aqui" (SANTO FORTE, 1999, 53'55). Depois dessa fala, há o corte para as cenas das imagens 5 e 6, do quintal de Thereza, onde se dá a entrevista. Esse tipo de relato, de que há ou já houve uma presença ou irrupção do sagrado naquele espaço é comum de todas as narrativas que antecedem esses quadros.

A partir disso, e da exposição da narrativa de Thereza, elencamos, primeiramente, as contribuições de Mircea Eliade (1992). O homem religioso, segundo o autor, está sempre aberto à comunicação com os deuses e conhece o sagrado quando este se manifesta. Essa manifestação é chamada pelo autor de hierofania, sendo que é a partir do estudo das mesmas que a História das Religiões e religiosidades se constitui. (ELIADE, 1992). A hierofania é então, a manifestação de algo de ordem diferente, que não pertence ao nosso mundo, que difere do profano, mas que ocorre no nosso meio. Sendo que "Para aqueles que têm uma experiência religiosa, toda natureza é suscetível de revelar-se como sacralidade cósmica. O cosmos, na sua totalidade, pode tornar-se uma hierofania" (ELIADE, 1992, p.18)

Assim, a partir da manifestação do sagrado em tal espaço ou objeto, estes, podem se tornar sagrado, mas ao mesmo tempo não. Aqui está posto o paradoxo da hierofania citado por Eliade (1992): quando o sagrado se manifesta em um objeto, esse objeto torna-se outra coisa, mas, ao mesmo tempo, continua ainda sendo ele mesmo, uma vez que está inserido no mesmo meio anterior à hierofania (ELIADE, 1992). Não há, necessariamente, de ser uma hierofania propriamente dita para que aquele espaço se torne sagrado, as vezes basta um sinal portador de significação religiosa. Quando não se manifesta, esse sinal, o sujeito provoca-o, pratica, o evoca (ELIADE, 1992). Assim, o quintal, não deixa de sê-lo, enquanto um espaço profano, mas ao mesmo tempo passa a ser sagrado. Ele é e não é. Como captar, em uma narrativa documentária, essas questões tão sensíveis? Como não ignorar esse estatuto não estável, e nem por isso contraditório para quem o vivencia, destes espaços? Talvez Coutinho tenha se usado das cenas "vazias" e silenciosas presentes na obra pelo fato de que própria linguagem cinematográfica não consegue apreender aquilo que está sendo dito – ou não dito - em sua totalidade. O sagrado, o maravilhoso escapa à uma compreensão total, a narrativa não dá conta de sua grandiosidade.

O próprio Coutinho em entrevista para a revista *Cinemais*, fala sobre a a narrativa de Thereza e presença de cenas como essas tratadas em *Santo Forte*:

> Eu não estou dizendo que ela tem razão. Não estou dizendo que não tem, mas não estou dizendo que ela tem razão. Eu acho que ela, ali, fala de um maravilhoso tão maravilhosamente contado que eu tenho que ser digno dela. E eu só posso ser digno dela... nem contradizendo nem confirmando; pô! essa mulher, essa história, é um mistério; foi nesse sentido, o impulso foi esse, entende? E como é a história mais linda que ela conta, e está nesse quintal incrível... (COUTINHO, 2000, p.1)

Ou seja, o diretor reconhece esse maravilhoso, reconhece que a narrativa tem uma potencialidade e dimensões do sagrado que escapa a própria linguagem cinematográfica.

Retomamos aqui, fazendo uma relação com esse trecho da entrevista de Coutinho, as considerações de Michel de Certeau (2012), agora para pensar os gestos, muitos presentes nas narrativas, e os próprios relatos. Ele diz que os mesmos:

> manipulam e deslocam objetos, modificando-lhes as repartições e os empregos. São bricolagens.[...] inventam colagens casando citações de passados com extratos de presentes para fazer deles séries (processos gestuais, itinerários narrativos) onde os contrários simbolizam. [...] Os relatos constituem instrumentos poderosos, eles fazem agir e crer. Pelas histórias de lugares, eles se tornam habitáveis. Habitar é narrativizar. Fomentar e restaurar esta narratividade é portanto também uma tarefa de restauração. É preciso despertar as histórias que dormem nas ruas, que jazem de vez em quando num simples nome. (CERTEAU, 2012, p.200-201)

Essas contribuições de Certeau (2012), bem como as do começo, que falam sobre as significações da casa e como esse espaço pode falar sem que nenhuma palavra seja dita, parecem estar muito relacionadas com a fala de Coutinho, no sentido de que para o diretor também é preciso despertar os contadores de histórias que essas pessoas são e fazê-lo de maneira respeitosa. Como também, na perspectiva desse falar ou não-falar dos espaços. Eles estão repletos de potencialidades próprias e abertos às leituras.

Pensando também, relacionado aos espaços, a questão da cidade e da realidade social da comunidade, para o autor, o espaço urbano é palco de uma "guerra dos relatos" (CERTEAU, 2012, p.201), sendo que os grandes relatos das grandes mídias e dos discursos oficiais acabam por vezes, em esmagar ou silenciar os pequenos relatos de rua ou bairro. Certeau (2012) chama atenção para a urgência de retomar estes últimos, da construção da memória dos mesmos, que inclusive pode (ou deve) ser papel do historiador. E tudo isso, podemos perceber em Santo forte, à medida que Eduardo Coutinho escolhe gravar um documentário em uma área periférica do Rio de Janeiro, para tratar sobre religiosidades a partir das narrativas das próprias pessoas, em um dia específico no qual as grandes mídias estão reportando e divulgando a Missa Campal com o Papa. A postura de Coutinho é de alteridade e de dar voz à quem nunca tem, não ao menos nesse meio. Que é, de certa forma nosso interesse aqui também. Por isso a importância dessa produção cinematográfica.

Relacionado a tudo isso, ainda temos a questão do silencio nas cenas. David Le Breton (2006), em sua obra *El Silencio*, trata no quinto capítulo sobre as espiritualidades do silêncio. O autor diz que são muito distintos os usos culturais do silêncio. Para ele: "lo silencio no es nunca el vacío, sino la respiración entre las palavras, el repliegue momentáneo que permite el fluir de los significados, el intercambio de miradas y emociones" (LE BRETON, 2006, p.14). Ou seja, o silêncio é uma modalidade de significado e se manifesta de diversas formas. No documentário seu uso está relacionado às cenas dos espaços, já apresentadas acima, bem como

à questão do sagrado. Sobre isso Le Breton (2006) diz que para aquele que crê, o sagrado não pode reduzir-se a um significado limitado, pois escapa às palavras. Ele diz que:

> ninguna persona, por mucha que fuese su habilidad, podría alumbrar un discurso que abarcase a Dios absolutamente, ya fuera para hablarle o para nombrarle. Lavelle dice que "el silencio esta, a veces, tan cargado de significado que abole la palabra; no sólo porque Ia hace inútil, sino también porque al hablar se echaría a perder --cuarteándola y derramándola - esta esencia demasiado fragil que lleva consigo el silencio que impide, por así decirlo, que se le toque. El silencio es un homenaje que el habla tributa al espíritu. De hecho, la palabra de Dios, a la que no falta nada y que es pura revelación, no se distingue del perfecto silencio (LAVELLE, 1942, apud LE BRETON, ANO, p.135)

A partir disso, podemos perceber essa dimensão grandiosa do sagrado e da postura de respeito que Coutinho tem para com isso. O diretor deixa em aberto (espaço vazio) e em reflexão (silêncio) para o espectador preencher esse vazio ou não preenche-lo. O “vazio” e o silêncio estão repletos pelo sagrado. Por aquilo que pode e nãos e pode ver, pelo que é e não é, pelo significado que cada um deposita nele. Nós, a partir da história, depositamos historicidade, memória e crenças. Não é nosso intuito definir ou duvidar de qualquer coisa que se apresente, mas pensar nas relações entre as populações, suas crenças, seus espaços e seu tempo. Por isso, como Coutinho, também deixamos este espaço em aberto, para o debate e para a reflexão.

Considerações Finais

A partir do exposto, podemos refletir sobre algumas questões. Primeiramente, podemos dizer que Santo Forte (1999), se constitui como uma fonte riquíssima quando tratamos das religiosidades brasileiras, sobre o imaginário e a diversidade das populações, sobre a construção de narrativas acerca do sagrado de cada um. Ainda há possibilidades, a partir da análise, de pensar a construção da linguagem cinematográfica por parte de Eduardo Coutinho e da concepção de narrativa, alteridade e respeito que o diretor apresenta para com seus personagens, que afinal, são pessoas “reais”.

As cenas dos espaços aparentemente vazios, mas repletos de significado, de vivâncias e de memória, se mostram como um ponto imprescindível de análise, até mesmo para pensar o papel do historiador, e as questões que perpassam a escrita da história, no nosso caso relacionada à temas tão sensíveis e de imprescindível discussão.

Podemos concluir também que o silêncio, como um conceito, dotado de historicidade e de significados e presenças variados, se apresenta em momentos determinantes, e pode ser considerado de muitas formas, de acordo com cada uso cultural que se aplica ao mesmo.

Por fim, vale lembrar, que não pretendemos de forma alguma, saturar a obra de reflexão, mas sim realizar alguns apontamentos e reflexões sobre posturas, silêncios, “vazios” e o sagrado. Temas e conceitos que se apresentam importantes para a História das Religiões e Religiosidades.

Referências Bibliográficas

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*: 2. morar, cozinhar. 11ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1992.

LE BRETON, David. *El Silencio*. Madrid: Ediciones sequitur, 2006.

PESAVENTO, Sandra, J. Sensibilidades no tempo, tempo das sensibilidades. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Fevereiro, 2005.

SANTO FORTE, dirigido por Eduardo Coutinho. Rio Filme. 1999, 83 min.

COUTINHO, Eduardo. O vazio do quintal. *Cinemais*. n.22 Março-abril, 2000.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O DOCUMENTÁRIO PRA VER A UMBANDA PASSAR: DO ESQUECIMENTO À LEMBRANÇA

Adriana Cristina Zielinski NASCIMENTO[1]
Marisete Teresinha HOFFMANN-HOROCHOVSKI [2]

Resumo: Neste artigo pretendemos abordar uma religião brasileira, a Umbanda, constituída a partir de quatro vertentes religiosas em sua composição: matriz africana, indígena, católica e kardecista. Marcada em sua história por preconceitos, conflitos e contradições, a Umbanda atravessou e atravessa várias transformações, muitas firmadas em avanços significativos a fim de manter-se enquanto uma religião de resistência. Neste contexto, elegemos como objeto de análise o documentário *Pra Ver a Umbanda Passar: do esquecimento à lembrança*, realizado pelo Projeto Olho Vivo, com direção de Luciano Coelho e Marcelo Munhoz, em 2007. O documentário foi embasado na pesquisa da cientista social Luciana Patrícia de Morais que entrevistou oito dirigentes de terreiros. Partimos da seguinte questão: Como é reforçado o protagonismo imaginário e simbólico nesta sociedade em relação a religião de Umbanda por meio de documentários? Adotamos a hipótese de que os discursos e as imagens apresentados nos revelam a necessidade de um diálogo entre os pares, a fim de provocar uma reflexão do que pretendem para os caminhos desta religião em seus discursos, visando promover depoimentos positivos da fé, escolhendo a melhor forma de provocar o espectador a conhecer o universo carregado de simbolismos da Umbanda.

Palavras-chave: Umbanda; Mídia; Preconceitos.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por objetivo abordar a religião da Umbanda, a partir de uma análise do documentário *Pra ver a Umbanda passar: do esquecimento à lembrança,* de 2007. Dirigido por Luciano Coelho e Marcelo Munhoz, o documentário, de aproximadamente 60 minutos, foi realizado com base na pesquisa da cientista social Luciana Patrícia de Morais intitulada *Pra ver a Umbanda passar: do esquecimento à lembrança – Levantamento e mapeamento dos terreiros umbandistas em Curitiba, como elementos da memória cultural da cidade.*

[1] Mestranda em Desenvolvimento Territorial Sustentável no Setor Litoral da Universidade Federal do Paraná (PPGDTS/UFPR). Pedagoga, Psicopedagoga, Especialista em Relações Étnico-Raciais (UFPR), Diretora de Ensino e Pesquisa da Federação de Umbanda do Paraná – FUEP. Email: adrianazielinski@gmail.com

[2] Professora do Programa de Desenvolvimento Territorial Sustentável (PPGDTS) e do Mestrado Profissional de Sociologia (Profisocio) da Universidade Federal do Paraná. Doutora em Sociologia (UFPR). Email: marisetehh@gmail.com

Por meio de imagens e sons, o documentário apresenta o ponto de vista dos entrevistados, oito dirigentes de terreiros de Curitiba (PR), apresentando sua compreensão em torno da religião da Umbanda. Apresenta igualmente os elementos simbólicos que a constituem enquanto uma religião que recebe influência de diferentes matrizes – africana, indígena, católica e espírita kardecista –, e que apresenta contornos diferenciados de acordo com a predominância da matriz e do local onde são realizados os rituais sagrados: terreiro, mar, mata, entre outros.

Escolhemos o documentário por apresentar aspectos que despertou nossa atenção na demonstração do imaginário simbólico de uma Umbanda que, historicamente, possui uma trajetória repleta de preconceitos. A Umbanda atravessou e atravessa várias transformações, muitas firmadas em avanços significativos, porém, sempre com resíduos do processo de preconceito arraigado nesta sociedade.

Na primeira parte, apresentaremos brevemente a religião de Umbanda em sua composição e trajetória. Na segunda parte, iremos descrever trechos que nos chamaram atenção no documentário e que iremos discutir de maneira geral nas considerações finais.

A UMBANDA

A Umbanda é uma religião brasileira que, em sua composição, além da matriz africana, agrega outras matrizes, como o catolicismo pelo uso de imagens e símbolos sincretizados; a religião indígena com pajelança e sabedoria indígena na utilização de ervas; o kardecismo, também conhecido como mesa branca, com estudos e doutrinas, concepção de evolução, manifestação de espíritos; o orientalismo com a concepção de energias e chacras; também utiliza conhecimentos ciganos como cristais e outros elementos (CUNHA JUNIOR, 2009).

Desde o seu surgimento, perpassa por intensas transformações sociais e culturais, portanto diversa e plural. Seu território cultural-religioso é constituído por diferentes atores e concepções que imprimem identidade a cada terreiro. O conjunto de atores, práticas e elementos estão imbricados como condição do processo de tornar-se umbandista.

O ser umbandista, perpassa por fé, conhecimento, justiça, lei, evolução, geração, amor e caridade, apreendidas por meio de doutrinas transmitidas pelos mais velhos, portanto, de forma oral e geracional. Conforme Hampatê Ba (2010, p.180) "a palavra falada se empossava, além de um valor moral fundamental de um caráter sagrado vinculado à sua origem divina, às forças ocultas nela depositadas". Reafirma o historiador que a palavra "Não era utilizada sem

prudência". Essas afirmações apontam a importância da transmissão de saberes por meio da oralidade nos terreiros, sendo inclusive uma ferramenta de manutenção da cultura.

Vale ressaltar que em todos os rituais de Umbanda são utilizadas músicas ou pontos cantados, como são conhecidos pelos adeptos, atuam dentro do terreiro de Umbanda como forma de oração e de direcionamento dos rituais. As músicas conduzem todo o ritual, é um cantar rezando do início ao fim das giras[3], com o chamamento das entidades espirituais. Cada ponto cantado possui um ritmo e tem uma função diferente dentro do terreiro.

Quanto os rituais e as características da religião de Umbanda, Prandi (1996, p.15) corrobora que "a Umbanda prima também por não almejar ser referência religiosa apenas de uma etnia ou cultura, como outras religiões de matriz africana (Candomblé), e sim como religião universal, dirigida a todos".

A Umbanda em sua trajetória, cujo processo perpassa pela diversidade, contradição, conflito e a desigualdade socioculturais, em função de sua histórica que está intrinsicamente ligada à sua composição, conforme Birman (1985):

> A diversidade se expressa nas várias e reconhecidas influências de outros credos na Umbanda. Encontramos adeptos de Umbanda que praticam a religião em combinação com o candomblé, com o catolicismo, que se dizem também espíritas, absorvendo os ensinamentos de Kardec e, entre estes, as variações continuam: centros que aceitam determinados princípios do candomblé e excluem outros, que se vinculam a uma tradição por muitos ignorada, etc. Não há limites na capacidade do umbandista de combinar, modificar, absorver práticas religiosas existentes dentro e fora desse campo fluido denominado "afro-brasileiro" (BIRMAN, 1985: 26-27)

É neste contexto que temos a hipótese de que a Umbanda fornece elementos capazes de possibilitar uma reflexão passível de englobar, numa só base explicativa, diversas esferas constituintes da realidade social brasileira. Portanto pode ser constitutivamente plural, que apesar de utilizar materiais, conceitos e preceitos de outras religiões, construiu sua própria identidade.

Mostra-se como religião dos menos favorecidos. A princípio, por suas raízes africanas, essa religião foi taxada de religião de negros e, durante muito tempo, mal interpretada pela sociedade em que o racismo ainda insiste em manter suas raízes, mesmo após 130 anos de abolição, conforme elucida Gomes:

---

[3] Giras são os rituais de Umbanda onde os médiuns se reúnem para cantar rezando a fim de chamar as entidades espirituais.

> Existe uma enorme e incomensurável ignorância em relação à África, sua história, sua cultura e seus povos. Essa ignorância não é construída no vazio, mas é fruto de racismo, do mito da democracia racial, de uma imagem distorcida e/ou mitificada sobre a África que aprendemos a construir nessa sociedade. Mudar essa visão é desencadear um processo educativo na sociedade brasileira em relação às nossas referências ancestrais africanas, valorizando-as como formadoras da nossa sociedade (GOMES, 2002, p. 3).

A Umbanda, por estar inserida neste contexto de relações de poder, de preconceito racial, social e religioso, vem sofrendo inúmeras agressões. Muitas são direcionadas aos participantes e visitantes dos terreiros, espaço sagrado da religião. Sobre isso, Oliveira (2016), no jornal O Globo, afirma que "terreiros de Umbanda e Candomblé ainda são destruídos e profanados, e os filhos de santo, apedrejados em via pública".

O fim dos terreiros significaria a morte de uma cultura, de uma religião genuinamente brasileira em prol de uma hegemonia cristã, pois os sistemas simbólicos culturais pertencentes ao universo religioso, articulam e veiculam uma rede de significados, que por meio deles é possível compreender a própria realidade social. Geertz elucida que:

> A cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os conhecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade. Estas descrições são construções que imaginamos que os atores elaboram por meio da vida que levam, a fórmula que eles usam para definir o que acontece com eles mesmos. Neste sentido, os textos antropológicos são construções, como uma leitura da cultura e, mais que isso, são interpretações de interpretações (GEERTZ, 1989, p.57).

Por meio desta cultura e realidade social em que está inserida a Umbanda, acreditamos que o preconceito sofrido por seus praticantes, estão relacionados principalmente a presença da matriz africana e as incorporações (transes) realizadas por seus adeptos, bem como alguns rituais da religião, como as entregas e oferendas para orixás.

Daí a relevância em se analisar as mídias apresentadas com a temática Umbanda sob a perspectiva dos dirigentes de terreiros, partindo do princípio de que é uma religião que respeita a ancestralidade e os conhecimentos passados de forma oral.

Neste contexto, vislumbramos o desejo de analisar a linguagem e as imagens apresentadas em mídias com a temática Umbanda, pois acreditamos que este universo simbólico perpassa como um fio condutor a propagação positiva ou negativa da religião.

O DOCUMENTÁRIO

Pra Ver a Umbanda Passar: do esquecimento à lembrança, é um documentário realizado pelo Projeto Olho Vivo, que, como já dito, foi inspirado na pesquisa de Luciana Patrícia de Morais sobre os terreiros de Curitiba. Em seu relato, Luciana, diz que a intenção do trabalho não foi a de fazer um censo dos terreiros de Umbanda instalados em Curitiba, até pela falta de tempo e de recurso; a ideia era mostrar que a religião está presente de forma expressiva, embora com pouca visibilidade, na capital paranaense.

A diversidade da Umbanda praticada em Curitiba é destacada no documentário, que traz o trabalho de oito terreiros, retratando suas identidades, suas peculiaridades, bem como um pouco da história de vida dos seus dirigentes: pais e mães de santo (ou como disse uma das dirigentes entrevistadas, zeladores de orixás). O principal objetivo é mostrar a trajetória da Umbanda, a partir dos diferentes discursos de cada dirigente, de sua compreensão em torno da religião e dos seus rituais sagrados.

Já no seu início, o documentário deixa claro que o espaço sagrado da Umbanda não está restrito aos terreiros, mas envolve rituais desenvolvidos em outros locais, como a praia, por exemplo. O trabalho de praia consiste num agradecimento para Iemanjá, rainha do mar. É, de acordo com uma das entrevistadas, "*um trabalho descontraído. Os espíritos vêm simplesmente para se encontrarem, para beberem, para fumarem, para se divertirem e depois ir embora".*

Em outra tomada, agora realizada no interior do Terreiro de Umbanda Pai Maneco, a entrevistada afirma que: "*O principal do nosso terreiro é a alegria".* Pai Fernando, o dirigente fundador do terreiro Pai Maneco, falecido em 2012, contou sobre sua trajetória e de como iniciou na Umbanda aos vinte anos de idade, reafirmou que em todo seu tempo de fé só viu alegria. No terreiro, são feitos laços de amizade, de interação, sempre com alegria. A entrevistada, sua filha, que trabalhou diretamente com Pai Fernando, ressalta essa interação da religião e destaca: "*[A pessoa] canta e dança uma vez por semana fazendo religião! A Umbanda é muito rock in roll! Tem muito do popular que a gente traz para cá! A diferença é que aqui a gente tomou um banho de descarrego, a gente se preparou, a gente tá em sintonia com o espiritual*".

O segundo terreiro apresentado no documentário, inicia com uma procissão para São Jorge, com seus fiéis rezando "Pai Nosso", vestidos com camisas vermelha, a cor que identifica o santo católico, que aqui é sincretizado com o orixá Ogum, um guerreiro que abre caminhos. Em seguida, a entrevistada, dirigente do Centro de Umbanda Mãe Benedita,

explica que faz todos os anos a procissão porque sua falecida mãe fazia. Alega ainda, ter reaberto o terreiro no dia de Ogum, porque, de acordo com sua fala, *"Ogum abre os caminhos e que é um caminho novo (para ela)",* tendo em vista que herdou o terreiro de sua mãe, que faleceu a menos de um ano. Explicou que mesmo sendo muito jovem, foi preparada desde criança pela sua mãe biológica e mãe de santo para dar continuidade nos trabalhos de Umbanda.

A Tenda de Umbanda Caboclo Rompe Mata e Chico Baiano é o terceiro terreiro apresentado no documentário. Na primeira tomada, visualizamos uma gira de Umbanda, com cantos e toques de atabaque. Em seguida a dirigente relata que trabalha com uma entidade espiritual chamada de baiano e conta que esta entidade ao incorporar contou das suas outras reencarnações passadas e traz o último nome utilizado da sua última encarnação, Francisco Baiano. Segundo a entrevistada, todos os meses ela e os frequentadores do terreiro fazem um almoço de confraternização com a presença da entidade incorporada na dirigente. O documentário mostra cenas com as pessoas entregando presentes para a entidade espiritual incorporada em um espaço com pessoas se servindo das comidas.

A dirigente relata ainda que quando tinha onze anos de idade, apresentou algumas doenças que não tinham explicações e procurou uma benzedeira, esta informa que ela tem este dom da mediunidade. Foi com esta benzedeira que aprendeu *"o poder das ervas e tudo sobre a religião*".

A Associação Espírita Caboclo Sete Cachoeiras é o quarto terreiro apresentado. A cena mostra a entrada de uma chácara e o dirigente explicando que nesta chácara tinham escravos, por isso ele faz festa para os Pretos Velhos, salientando a homenagem ao povo que ali esteve acorrentado. Resumidamente, conta sua história:

> *Sou pai de santo há dez anos e policial militar, capitão da polícia militar, há vinte quatro anos. Hoje eu sinto na Umbanda o que eu sinto necessidade de levar as pessoas, amor e paz, e agradeço a esta religião a calma que tenho hoje, porque já fui muito bravo, muito nervoso na minha carreira de policial, egoísta, já fiz coisa na minha vida que hoje eu não faria, coisas erradas.*

Relata que demorou informar a religião que frequenta, pelos preconceitos que percebia em seu meio de trabalho, informou que só foi assumir sua religiosidade quando foi promovido, mas ainda sentia o preconceito velado dos seus colegas.

Outra cena no mesmo espaço sagrado apresenta um casamento de Umbanda com muita alegria, anunciando que são rituais importantes na religião, explica que o dirigente faz toda a ritualística do casamento e para finalizar vem a primeira entidade espiritual chamada de

Caboclo Sete Cachoeiras reafirmar tudo aquilo que o dirigente já havia intencionado ao casal, em seguida vem outra entidade com o nome de Exu Tranca Giras e segundo o entrevistado, esta entidade vem para *"levar tudo que há de mal e de ódio que estava atrás deles (noivos)"*.

No Centro Espírita Sete Flechas, as cenas que antecedem a entrevista, são imagens de Exus com músicas (pontos cantados) de Exu Tranca Ruas. Em seguida o dirigente do quinto terreiro apresentado se prepara com roupas e capa preta e vermelha, além de uma cartola preta na cabeça. Demonstra estar incorporado com uma entidade espiritual, inicia alguns rituais acendendo velas vermelhas e em seguida se serve com gelo e uma bebida destilada em um copo vermelho em formato de cabeça de caveira. A entidade vai cantarolando *"só firma ponto quem pode firmar, só firma ponto quem pode firmar"*. Com a hipótese de reafirmação de força e de poder.

Iniciam os toques dos atabaques com outras músicas (pontos cantados) e entra uma senhora vestida de roupa preta e vermelha, com cartola preta na cabeça, dando gargalhadas e aparentemente com uma entidade espiritual incorporada. Após esta gargalhada, uma voz de fundo, desta mesma senhora, que faz relatos referente sua trajetória como dirigente: *"trabalho há quarenta e cinco anos na Umbanda, na Quimbanda*[4] *também né, invés de praticar tanto o mal, eu gosto de praticar o bem, mas nós fizemos de tudo, desde a cura e união de casal e desmanchar também, trabalhamos com os exus, os maioral, da pesada, os caboclos já não são assim"*. Enquanto falava, a imagem que aparecia era ela sentada em uma cadeira e, atrás dela, alguns elementos simbólicos, como as imagens sagradas de diferentes religiões (no caso, católicas e umbandistas), que se mesclam e concretizam a ideia de sincretismo presente na Umbanda. No entanto, também aparecia uma prateleira com mais de dose garrafas de aguardente.

Em outra tomada, neste mesmo terreiro, os médiuns e as entidades incorporadas (Exus) ficam de mãos dadas, formando um círculo e encerram a gira cantando o Hino da Umbanda, *"Refletiu a luz divina, com todo seu esplendor, é do reino de Oxalá, onde há paz e amor..."*

A próxima entrevista inicia com a imagem da Igreja Universal do Reino de Deus e a câmera em movimento vai para a imagem da entrada do terreiro de Umbanda e Candomblé com o nome *Ase Akimbiyi, Ilê* da Cabocla Jurema e a voz da dirigente relatando que quando a Igreja ali chegou ela já estava com seu terreiro e sua loja. Conta que percebeu que os fiéis da igreja "*jogavam sal na porta de seu Ilê*" (casa em Iorubá), então em sua narrativa informa que

[4] Culto exclusivo a Exu e Pomba Gira.

sua filha foi até o mercado comprar dois pacotes de sal para entregar ao pastor: *"o sal que vocês jogaram para minha mãe eu vim devolver".* Conta também que a igreja fazia seus cultos para o lado de fora da igreja *"gritando contra a minha pessoa, então eu liguei para a matriz pedindo que eles parassem, senão eu ia começar a botar despacho na frente da casa deles, ia botar galinha preta para assustar né porque a gente não faz isso"* risos.

A dirigente relata que abriu boletim de ocorrência na delegacia e somente depois disso que parou de sofrer assédios dos adeptos da referida igreja. Em seguida, na sua entrevista explicou como seria a gira de Umbanda no terreiro, contou que a cabocla Jurema (entidade espiritual que incorpora na dirigente), viria primeiro. E assim foi, ao incorporar esta entidade aqui mencionada, colocou um cocar indígena na sua cabeça, fez seus rituais e se retirou. A cada entidade espiritual que incorporava na dirigente, era uma caracterização diferente com instrumentos e roupas trocadas durante a gira.

Durante a entrevista, a dirigente apresenta a neta com aproximadamente dez anos, dizendo que a criança está sendo preparada para dar continuidade aos trabalhos com a religião: *"ela (criança) já fez a camarinha de Umbanda e é feita no Candomblé, estou preparando ela porque será a herdeira da casa".*

O próximo terreiro apresentado é o Terreiro de Umbanda Baiano João da Mandinga. O entrevistado mostra que atende em um dos cômodos de sua própria casa e ao falar de seus atendimentos e de suas entidades conta que: *"Não estou com toda a maquiagem que minha pomba gira usa porque é muito pesada".* Ao dar continuidade a entrevista, foi pedido ao dirigente se ele poderia incorporar a entidade naquele momento, prontamente respondeu de forma positiva, entoou um canto e entrou em transe dando gargalhadas, bebendo, fumando e cuspindo no chão, a entidade começou a relatar como é o dirigente para ela: *"o pai (o dirigente) é tudo pra mim, eu aprendo muito com ele. E eu pomba gira, nada me proíbe de ensinar as coisas boas e as coisas ruins".*

Por fim, o oitavo e último terreiro apresentado é a Sociedade Espiritualista Caminheiros da Luz, onde a dirigente apresenta a sessão em uma casa que estava sendo inaugurada naquele dia com o terreiro de Umbanda e explica: *"estávamos no [bairro] Batel e agora reinauguramos no [bairro] Parolin, tendo em vista que a casa no Batel incendiou e nada sobrou".* Salienta a insegurança em relação a localização do terreiro, numa região considerada bastante violenta: *"Ela tem seus perigos, tanto é que vamos trabalhar assim com alarmes ligados".*

O documentário apresenta diferentes formas de colocar suas proposições, torna a mostrar trechos de todos os terreiros aqui apresentados e novamente a última dirigente

continua sua narrativa em relação a religião de Umbanda: *"tem muita mistura, opinião minha, a espiritualidade diz que lá em cima não tem esta diferenciação, quem faz esta diferenciação somos nós"* salienta que *"a Umbanda é plural e diversa"*.

Como pudemos observar, tanto as entrevistas como as imagens apresentadas, tornam-se um dos principais artifícios das narrativas audiovisuais demonstradas e descritas nos trechos acima para a análise neste trabalho, pois segundo Nichols:

> Nos documentários, encontramos histórias ou argumentos, evocações ou descrições, que nos permitem ver o mundo de uma nova maneira. A capacidade da imagem fotográfica de reproduzir a aparência do que está diante da câmera nos compele a acreditar que a imagem seja a própria realidade reapresentada diante de nós, ao mesmo tempo em que a história, ou o argumento, apresenta uma maneira distinta de observar essa realidade (NICHOLS, 2007, p.27).

A partir desta afirmação e considerando que parte da população brasileira desconhece as crenças e os rituais da Umbanda, o documentário pode influenciar na compreensão da religião, positiva ou negativamente.

Apesar de a prática umbandista ser praticada por grande número de brasileiros, o registro da história e ritos da religião de Umbanda ainda é muito carente. Percebemos a falta de informações precisas e pesquisas mais aprofundadas sobre o tema, de forma que as informações não pareçam apenas a repetição de uma história que se firmou de forma oral que muitas vezes oferece dados diferentes para um mesmo episódio, pois assim trata-se de reforçar o protagonismo imaginário e simbólico nesta sociedade coberta com o manto de contradições e conflitos.

Considerações Finais

Quanto as considerações referentes ao documentário *Pra Ver a Umbanda Passar: do esquecimento à lembrança*, podemos destacar brevemente alguns pontos relevantes que perpassam pelos discursos e práticas dos sujeitos representados nas entrevistas.

Afim de contextualizar, a Umbanda é uma religião brasileira, com representação de simplicidade transmitida de forma oral e geracional, com o maior objetivo de promover a caridade e humildade para as pessoas que a buscam.

É interessante também observar que muitos que a buscam, ficam por lá, assim como mostra Ortiz (1999), o Catolicismo e o Kardecismo continuam fornecendo adeptos à

Umbanda, porém tais adeptos não deixam de continuar frequentando esporadicamente sua antiga religião, o que mostra uma das questões da diversidade cultural dentro da Umbanda.

A base dos rituais na Umbanda é a incorporação mediúnica em si, elemento tão fundamental dentro da religião, que funciona como forma de fazer o bem, o médium empresta o corpo para que a entidade dê conselhos, faça benzimentos, ensine remédios naturais com o uso das plantas medicinais, dentro de uma terapia alternativa, entre outros encaminhamentos. Para Oliveira (2008, p.79), "A diferença mais marcante da Umbanda é a disponibilidade para aceitar a todos, vivos e mortos, do jeito que são. Nela há espaço para incorporação e a convivência das mais diversas heranças étnicas e culturais".

Na perspectiva de Zélio de Moraes, os umbandistas determinam a Umbanda como "a manifestação do espírito para a prática da caridade", conforme teria dito a entidade espiritual Caboclo das Sete Encruzilhadas na sua primeira manifestação no dia 15 de novembro de 1908, no ato de fundação da religião. Conforme Cumino:

> Novas religiões nascem da necessidade de atribuir novos significados a antigos símbolos, trazendo valores que possam dar um novo sentido a nossas vidas (...). Dessa forma, a Umbanda renova a interpretação para símbolos diversos, produzindo um novo significado, daí uma nova religião na qual antigos símbolos e novos valores se acomodam, assumindo uma identidade única (CUMINO, 2015, p. 107).

Ao analisar o documentário e alguns trechos das entrevistas, observamos diferenciação em suas perspectivas, pois não demonstraram uma linearidade na relação e na interpretação referente aos cultos de Umbanda em suas narrativas e imagens apresentadas, o que nos indica uma religião de complexa diversidade. Sendo assim, acreditamos na necessidade imperativa de observar os caminhos que os dirigentes querem com seus discursos e imagens na tentativa da demonstração de uma realidade para seus espectadores que nem sempre sabem de fato o que é a Umbanda.

Longe de esgotar as discussões sobre as intersecções entre o cinema e a cultura popular, todavia, apontamos a necessidade de uma diálogo entre os pares, a fim de provocar uma reflexão do que pretendem para os caminhos desta religião em seus discursos, a fim de que promovam depoimentos positivos, escolhendo a melhor forma de provocar o espectador a conhecer o universo carregado de simbolismos que é a religião de Umbanda.

Por fim, acreditamos que a mídia tem o poder transformador de conceitos adquiridos ao longo de processos das relações sociais, ou seja, é formadora de opiniões. Todavia, cabe aos interlocutores, em um documentário, rever e apropriar a fala e as imagens a depender dos objetivos que se quer atingir, pois o conhecimento adquirido sobre essa religião brasileira,

neste tempo em que o mundo está na palma de nossas mãos por meio digital, onde propaga instantaneamente a mensagem expressa para espectadores que irá repercutir de forma negativa ou positiva conforme o conteúdo apresentado.

Referências

BASTIDE, Roger. (1971) Nascimento de uma religião. In: As religiões africanas no Brasil, vol. 2. São Paulo, Livraria Ed. Pioneira-EDUSP

BIRMAN, P. O que é Umbanda. São Paulo: Abril Cultural, Brasiliense, 1985 (coleção Primeiros Passos).

BROWN, Diana. (1985) Uma história da Umbanda no Rio. In: ISER (org.). Umbanda e política. Rio de Janeiro, ISER/Ed. Marco Zero.

CUMINO, Alexandre. História da Umbanda: uma religião brasileira. São Paulo: Madras, 2015.

JUNIOR, Henrique Cunha. Candomblé: como abordar esta cultura na escola. Revista Espaço Acadêmico.n.102. Nov. 2009.

ELIADE, Mircea. Mito e realidade. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GEERTZ, Clifford. A Interpretação das Culturas. Rio de Janeiro:LTC, 1989.

GOMES, Nilma Lino. Corpo Transgressor. Revista Brasileira de Educação. In: Espaço acadêmico. 2002.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A Tradição viva. História geral da África. Editado por Joseph Ki-Zerbo. – 2. Ed. Ver. – Brasília : UNESCO, 2010, p. 167-212.

NEGRÃO, Lísias Nogueira. Umbanda e questão moral: formação e atualidade do campo umbandista em São Paulo. São Paulo, 1993. Tese de livre-docência. FFLCH-USP.

_________. Umbanda: entre a cruz e a encruzilhada. Revista Sociologia da USP, Tempo Social. São Paulo, 1996, p. 113-122.

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. 2. Ed. São Paulo: Papirus, 2007.

OLIVEIRA, Flavia. Compromisso contra a intolerância religiosa. Rio de Janeiro: Portal O Globo, 2016. Disponível em: https://www.ceert.org.br/noticias/liberdade-de-crenca/13696/compromisso-contra-intolerancia-religiosa Acesso em: 12/set. 2018

ORTIZ, Renato. A morte branca do feiticeiro negro. 2ª edição. 2ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PRANDI, Reginaldo. Herdeiras do Axé. São Paulo: Hucitec, 1996.

DO SANGUE E SONHO: A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA A PARTIR DA JOGABILIDADE NO GAME BLOODBORNE

RAMOS, Durval[1]

RESUMO: Um videogame é muito mais que apertar botões e o próprio ato de jogar ajuda a contar sua história. A partir de um estudo específico do game *Bloodborne*, este trabalho analisa como os elementos lúdicos dos jogos eletrônicos podem ser usados para a construção da narrativa, dispensando uma estrutura mais próxima da cinematográfica para mostrar como a linguagem interativa também pode ser usada na hora de apresentar um enredo e desenvolver uma trama. Para isso, o trabalho busca entender o que define uma narrativa e que elementos fazem parte da estrutura do jogo. Assim, a partir desses elementos de game design, como a construção do mundo virtual, a ambientação e os itens e objetos com os quais o jogador interage, mostrar como o jogo se apoia em uma narrativa diferenciada e própria — uma narrativa ludológica.

PALAVAS-CHAVE: jogos eletrônicos, narrativa, ludologia

1. INTRODUÇÃO

Jogos são histórias. Mas como elas são contadas? Por mais que os estudos sobre videogames tenham avançado ao longo da última década, eles ainda parecem transitar por uma área bastante nebulosa, com linhas de pensamento conflitantes sobre as características do meio, seu papel no processo de comunicação e sobre o modo com que nos relacionamos com ele. A fronteira entre o papel da narrativa e o aspecto lúdico do game ainda não parece bem definida, com pesquisadores e teóricos se dividindo na hora de priorizar um ou outro em suas análises.

Como destacam Santaella (2009) e Gomes (2009a), esse embate entre *narratologistas* e *ludologistas* se dá basicamente pelo modo como cada uma dessas correntes olham para os jogos eletrônicos. No caso dos primeiros, por exemplo, o videogame é encarado como mais uma plataforma para a apresentação de uma história. Ainda que traga consigo um conjunto de características únicas, a finalidade principal do meio continua sendo a narrativa em si, com seus personagens, seu enredo, seus questionamentos e todos os elementos que veremos ao longo deste trabalho que definem essa chave de leitura. A interatividade dos games é apenas uma ferramenta a mais para esse propósito.

Por outro lado, os ludologistas seguem no caminho oposto, priorizando as características do meio em relação à narrativa. Para eles, a dinâmica do jogo, seu sistema de

[1] Mestrando, Universidade Federal do Paraná Universidade Federal do Paraná (UFPR), durvalrms@gmail.com

regras e as possibilidades de interação são o que há de mais importante no game e o que permite que ele exista como tal (GASI, 2009, p.39).

E, por mais que existam casos que levam esses pontos de vista tão antagônicos ao extremo, há também aqueles jogos que transitam entre os dois conceitos. Games como *Bloodborne, Journey e Inside*, por exemplo, misturam narrativa e ludologia ao fazer com que o simples ato de jogar seja uma forma de contar suas histórias. Rompendo com o formato cinematográfico adotado nos grandes jogos, eles se baseiam nos elementos característicos do videogame para dar sentido às suas narrativas, explorando a interatividade do meio para contextualizar o jogador, colocando dentro daquele universo ficcional. Por muitas vezes, a mensagem está nessas entrelinhas, naquilo que o jogador faz e com o que interage.

Para Luz (2010, p.19), o videogame como mídia pode ser visto como "uma poderosa arte híbrida, que carrega em sua linguagem gráfica os elementos da arte do cinema, da animação e dos quadrinhos" e é essa linguagem particular que pode ser usada para que a narrativa seja construída e desenvolvida de modo que nenhum outro meio pode replicar. A partir da interatividade e das regras estabelecidas pelo próprio jogo, é possível dizer algo e construir toda uma trama. Em *Super Mario Bros*, por exemplo, o jogador sabe que a missão do herói é resgatar a Princesa que foi sequestrada mesmo que não haja uma única linha de diálogo explicando esses detalhes. Tudo é compreendido a partir das mecânicas e do contexto que são apresentados.

É possível acompanhar a evolução e a relação de personagens, assim como conhecer o mundo criado e toda sua história, apenas a partir dessa linguagem típica dos games. Para Santos (2015), todos os elementos usados dentro de *game design* são importantes nessa construção. Isso significa que a narrativa não depende da palavra para se realizar, pois existem outras maneiras de que o jogador compreenda aqueles elementos. E, em alguns casos, são esses elementos de jogabilidade, ou seja, lúdicos, que vão contar a história e dar forma à narrativa.

E este artigo busca, por meio de um caso específico, verificar como ocorre a interação entre esses recursos narrativos e lúdicos, partindo da ideia de que "jogar um game significa interagir com e dentro de um universo representacional, um espaço de possibilidade com narrativas dimensionais" (SALEN; ZIMMERMAN, 2004, p. 378). A partir do game *Bloodborne*, mostrar como é possível desenvolver e contextualizar sua história a partir de suas mecânicas, sem depender apenas de diálogos e demais explicações que aproximem o meio da linguagem cinematográfica.

2. VIVENDO HISTÓRIAS

Desenvolvido pela japonesa From Software, o game coloca o jogador no papel de um caçador que desperta em uma cidade tomada por monstros e pessoas enlouquecidas, encontrando a cidade fictícia de Yarnham em um colapso completo. A princípio, nada é explicado ao jogador, que inicia sua jornada tão às cegas quanto o próprio protagonista, precisando juntar as peças da trama à medida que derrota inimigos, coleta novos itens e conhece novos lugares. É quase como um quebra-cabeça no qual ele precisa dar sentido a essas peças antes de montá-lo.

Esse modo de contar história já virou uma espécie de assinatura do diretor e produtor Hidetaka Miyazaki, que já havia adotado a fórmula com sucesso em seus jogos anteriores, *Demon's Souls* e *Dark Souls*. Em entrevista ao jornal *The Guardian*, ele explica que a ideia de construir suas narrativas dessa forma é inspirada em suas experiências como leitor que, quando criança, tentava ler livros em inglês e, por não compreender todas as palavras do texto, completava as lacunas com sua própria imaginação. "Deste modo, ele sentia que estava coescrevendo a ficção junto com seu autor original[2]" (PARKIN, 2015).

Assim, em *Bloodborne*, essa estrutura vai de encontro ao que aponta Gasi (2013, p.15) ao descrever os games como parte de uma nova cultura de materialização da imagem, na qual "o observador não permanece como um sujeito externo à criatividade de qualquer obra, mas se transforma em um atuante em seu mundo interno, torna-se uma interface entre o mundo virtual e o real". Segundo ela, é como se o jogo existisse apenas como potencial, se tornando real quando jogado. Nesteriuk (2009) concorda com esta ideia ao dizer que a interatividade abre espaço para a construção dessas obras abertas e dinâmicas nas quais o jogador realmente torna-se este coautor.

Partindo disso, fica fácil entender o porquê deste recorte, uma vez que parte da experiência proposta pelo game em questão está no fato de seu aspecto lúdico ser usado para trazer informações e sugerir novos elementos para que o jogador preencha essas lacunas deixadas na narrativa. E, para compreender como isso é feito, é preciso entender primeiramente o que é uma narrativa.

2.1 O que é narrativa?

Ainda que o pensamento ludológico defenda que o game existe independente da narrativa (GOMES, 2009a), é inegável o fato de que ela é inerente ao meio. Como aponta Barthes (1973, p.19), "a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou

---

[2] Tradução nossa.

escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas essas substâncias", o que inclui o próprio game eletrônico. Ela é algo presente desde o princípio da história da humanidade, quando ainda focada na oralidade, e que evoluiu e se adaptou a novos formatos (REIS; LOPES, 1988).

Assim, podemos partir da ideia de que a narrativa é um "discurso capaz de evocar, através da sucessão temporal e encadeada de fatos, um mundo dado como real ou imaginário, situado num tempo e num espaço determinados" (SODRÉ, 1988, p. 75). Desse modo, é possível identificar essa estrutura narrativa, uma vez que os jogos digitais apresentam todas as características que a definem.

Gancho (1995) descreve que a narrativa depende de cinco elementos básicos para poder existir como tal. São eles:

> Sem os fatos não há história, e quem vive os fatos são os personagens, num determinado tempo e lugar. Mas para ser prosa de ficção é necessária a presença do narrador, pois é ele fundamentalmente que caracteriza a narrativa. (Idem, p. 9)

O fato citado pela autora é o que ela mesma define como o enredo apresentado, ou seja, a trama que funciona como o esqueleto da narrativa, cuja estrutura é dividida em introdução, desenvolvimento, clímax e desfecho. Mais do que isso, esse enredo traz um conflito como elemento estruturador e que vai motivar a movimentação da história. "Seja entre dois personagens, seja entre o personagem e o ambiente, o conflito possibilita ao leitor-ouvinte criar expectativa frente aos fatos do enredo" (Ibidem, p. 10).

Já o personagem é o centro da ação da narrativa, precisando ser atuante no enredo para existir (GANCHO, 1995). Eles são caracterizados com base em sua função na trama: o protagonista é literalmente o personagem principal da história, sendo o antagonista seu opositor, comumente chamado de vilão.

Em relação ao espaço e ao tempo, podemos dizer que eles são elementos que organizam os acontecimentos dentro da narrativa. Uma história precisa desses referenciais para que o leitor/jogador se situe na trama e em seu desenvolvimento. Não se trata apenas de um componente de contextualização, mas da própria evolução do enredo.

> É importante compreender que o tempo é completado pelo espaço e por tudo aquilo que nele estiver presente. Sendo assim, pode-se definir o tempo como um elemento invisível que serve como base para organização dos acontecimentos de uma estória na medida em que coopera para o entendimento dos estados que se transformam sucessivamente na ação. E o espaço como o lugar onde se passa a ação e se estabelecem interação dos eventos e personagens, sendo fundamental para ambientação. (BEATRIZ, MARTINS, ALVES, 2009, p.9)

Gomes (2009b, p. 71-72) relaciona essa interação de ambiente nos jogos com a ideia do *cronotopo* de Bakhtin ao dizer que a narrativa do game só avança quando o jogador de fato progride e que nada de narrativamente importante acontece fora do espaço-tempo onde se realizam as lutas do herói. No jogo eletrônico, a progressão narrativa acontece "de nível em nível, mundos espaço-temporais que funcionam, em relação as personagens e eventos, de maneira análoga às terras estrangeiras anônimas e autônomas do romance grego de aventura". Assim, enquanto o avançar no espaço se dá pelo jogar, o tempo só progride em momentos-chave, geralmente representados em animações pré-renderizadas, quase sempre se apoiando na linguagem cinematográfica para garantir o apelo emocional da trama.

Por fim, há o narrador, que é quem doa a narrativa (BARTHES, 1973) e que, para Gancho (1995), é o responsável por estruturá-la. Sem narrador, não há narrativa, pois é ele quem conduz o leitor/espectador/jogador, "que só entende o que está acontecendo na estória a partir daquilo que o narrador lhe comunica" (Pinna, 2006, p.158), o que o torna peça-fundamental dentro dessa estrutura.

No caso dos games, a forma como esse narrador se torna presente varia de acordo com o título, mas o meio oferece novas possibilidades para que isso aconteça. Em *Bloodborne*, o próprio ato de jogar acaba assumindo esse papel. Serão os elementos lúdicos e até mesmo técnicos — como o *level design*, diretamente ligado com a ideia de espaço — do game que vão conduzi-lo pela narrativa e organizar os fatos para que o jogador consiga compreender a trama, agindo como esse narrador.

2.2 As regras do jogo

Para entender um pouco dessa linguagem típica do game, no entanto, é preciso retornar às características do jogo, que podem ser definidas como

> uma atividade livre, conscientemente tomada como "não-séria" exterior à vida habitual, mas ao mesmo tempo capaz absorver o jogador de maneira intensa e total. É uma atividade desligada de todo e qualquer interesse material, com a qual não se pode obter qualquer lucro, praticada dentro de limites espaciais e temporais próprios, segundo uma certa ordem e certas regras. Promove a formação de grupos sociais com tendência a rodearem-se de segredo e a sublinharem sua diferença em relação ao resto do mundo por meio de disfarces ou outros meios semelhantes. (HUIZINGA, 2001, p.16)

Vale notar nesta conceituação o destaque que o autor dá às regras, que vão determinar o que é válido dentro do *faz de conta* que é o jogo em si. No universo do game eletrônico, esse papel definidor do jogo fica ainda mais evidente, uma vez que vai ser esse conjunto de regras que vai ditar o funcionamento do videogame — ou seja, as suas mecânicas. E, mais do

que em qualquer outro tipo de jogo, elas são “absolutas e não permitem discussão” (Idem), o que garante a manutenção daquela *realidade*.

Salen e Zimmerman (2012) acrescentam ainda a noção de interação lúdica significativa, que corresponde à relação entre a ação do jogador e a resposta do sistema para a criação de um significado. Não se trata de algo exclusivo dos games, existindo em outros tipos de jogos, como uma brincadeira infantil ou o xadrez, mas que se encaixa muito bem dentro da proposta do game eletrônico, principalmente por ser um conceito diretamente ligado à interatividade, uma vez que é dela que a interação significativa emerge. Segundo os autores, esse aspecto “se refere à maneira como *todos* os jogos geram significado por meio do jogar” (Idem, p.50).

Outra característica que difere o jogo eletrônico do jogo *analógico* é justamente o suporte — o hardware utilizado (o computador, o PlayStation 4, o Xbox One ou o Nintendo Switch, citando apenas as plataformas mais recentes. Essa base tecnológica oferece ao game características únicas e que não podem ser alcançadas em outros tipos de jogos. Entre elas, os autores destacam aquilo que chamam de “interatividade imediata, mas restrita”, ou seja, a capacidade de projetar um sistema de ação e reação de feedback imediato que responde às várias ações do jogador de diferentes formas.

“A tecnologia digital oferece, assim, jogabilidade (*gameplay*) em tempo real que muda e reage de forma dinâmica às decisões do jogador” (Ibidem, p.103), mas restrita por ser mediado por um computador/videogame que sofre das limitações de um mouse e teclado ou de um joystick. Porém, essa restrição não é vista como problemática, uma vez que é usada para modelar o espaço de possibilidades do game.

Diante dessa estrutura diferenciada, Nitsche (2008 apud MELLO; MASTROCOLA, 2016, p.7) descreve que a relação entre jogo e jogador é dividida em cinco planos:

1) o plano das regras, ou seja, a sua parte técnica que vai caracterizar o game como software. Isso inclui a sua mecânica, sua lógica de interação e toda a parte estritamente técnica;

2) o plano mediado, aquilo que é mostrado pelo espaço da imagem e que proporciona a experiência visual. É, literalmente, aquilo que o jogador vê;

3) o plano ficcional, que é onde o autor acredita que acontece a imersão do jogador com a história que está sendo contada. É nesse plano que se realiza as características da narrativa vistas anteriormente;

4) o plano do jogar, que se define pelo ato em si, pela interação entre jogador e a máquina, gerando comandos que, por sua vez, vão dar origem às respostas pelo *feedback* imediato;

5) e o plano social, marcado pela interação entre os jogadores, sobretudo em games mais recentes que oferecem elementos online em sua grande maioria.

É claro que, embora esse modelo consiga cobrir quase que a totalidade do universo dos games, ele traz uma lógica simplista de tentar encaixar uma infinidade de possibilidades dentro de uma fórmula. Prova disso é que ela pressupõe que a narrativa se desenvolve apenas na relação entre o plano mediado e ficcional, fazendo com que as outras etapas do processo sejam apenas suporte para o meio. Ele trata o plano do jogar, por exemplo, como algo meramente técnico e mecânico, desconsiderando que a jogabilidade é um tipo de linguagem que pode complementar a narrativa ou mesmo ser parte fundamental dela, como acontece em *Bloodborne*.

3. A JORNADA DO CAÇADOR

Para quem está habituado à estrutura convencional da narrativa em jogos, o primeiro contato com *Bloodborne* é bastante confuso. Levando em consideração outras experiências com jogos, há uma expectativa do jogador de encontrar elementos que vão contextualizar a história de maneira clara e didática, facilitando a compreensão do enredo como um todo — o que acaba não acontecendo.

Essa confusão inicial é algo que já faz parte da narrativa do game. Assim como o avatar que desperta sem qualquer contextualização, o jogador tem seu primeiro contato com o jogo sendo obrigado a ver que todas as suas experiências passadas com o meio não se aplicam ao objeto em questão. Ao acabar com sua zona de conforto, o game faz com que ele precise encarar um novo modo de significar e de estruturar a narrativa.

Tanto que é bastante comum acompanhar em fóruns e redes sociais críticas ao estilo narrativo de Bloodborne ou dos demais jogos da From Software, geralmente descritos *games que não têm história*, o que é altamente combatido por fãs. A ideia defendida por estes — e a qual deu origem a este trabalho — é de que a estrutura narrativa do game está nas entrelinhas e não claramente exposta como acontece na maioria dos outros jogos. Tanto que existem séries de vídeo e fóruns dedicados a contar essa história que não é explicitada na obra.

Toda essa prática mostra o quanto *Bloodborne* não se baseia em uma estrutura convencional, visto que ele desconstrói muito daquilo que se espera de um jogo. A começar pela própria noção de personagem. Não há como considerar como tal o avatar, visto que ele não se encaixa na descrição de Gancho (1995) como ser atuante do enredo. Toda a história, na

verdade, já aconteceu antes mesmo do game se iniciar. Assim, o que o jogador controla se revela, ao mesmo tempo, um avatar e um narrador, uma vez que é o seu avançar que vai dar sentido à narrativa em si, conforme descreve Baccega (1998). Retomando a analogia do quebra-cabeça, seria esse avatar que ordenaria as peças de modo a criar a história que será lida pelo jogador.

A partir dessa ideia, podemos tirar duas conclusões. A primeira é de que o espaço do jogo e o personagem são um só. Toda a trama do game gira em torno do que houve na cidade de Yarnham e é o local que traz à tona os eventos que fazem o enredo avançar, cabendo ao avatar apenas presenciar as consequências desses acontecimentos. Como a premissa do game é contar o que houve no lugar, ele acaba assumindo as características de um personagem redondo, ou seja, complexo e com diversas camadas que são descobertas à medida que o jogo avança. Tal qual um protagonista cujo passado é revelado de maneira gradual, o que se passou em Yarnham se desenvolve da mesma forma, sendo auxiliada por personagens secundários que desempenham papéis complementares.

Outro ponto é que *Bloodborne* não apenas reforça a vocação do espaço como elemento indispensável da narrativa de um videogame — sobretudo por seu papel de situar o jogador e fazê-lo acreditar naquela realidade, como aponta Jenkins (2004) — como o usa para contar sua história. A contextualização oferecida pelo design do cenário ajuda o jogador a entender o que aconteceu em Yarnham. As fogueiras espalhadas pelas ruas indicam a ruptura social que ocorreu ali, assim como as entidades representadas em estátuas à frente de uma catedral revelam a influência religiosa que contorna a loucura dos habitantes locais.

É o que o autor descreve como narrativa espacial, ou seja, no qual avançar por esses ambientes ajuda o jogador a compreender o que se passa naquele universo. Segundo ele, a construção do cenário vai tanto conduzir o jogador pelo caminho pretendido quanto fornecer "informações essenciais para a história ao colocá-las em objetos como livros, runas e armas" [3](Jenkins; Squire, 2002, p.65 apud SALEN; ZIMMERMAN, 2004, p.390).

E essa é uma das principais características de *Bloodborne*. Muito dessa história pregressa é apresentada nessas descrições. Embora o jogador comece o game sem qualquer contextualização do que aconteceu, os eventos são explicados aos poucos a partir de textos presentes nos itens que se encontram pelo caminho. Ao ler um pouco sobre uma peça de uma armadura ou mesmo entender o funcionamento de determinada poção, o jogador é apresentado a uma breve explicação daquele conteúdo dentro do universo ficcional do jogo.

[3] Tradução nossa

O exemplo mais claro disso é o item *Frasco de Sangue*. Na estrutura lúdica do game, ele funciona como uma poção, ou seja, uma ferramenta usada para o jogador recuperar os pontos de vida de seu avatar. Assim, ao ser atingido por um inimigo, sua barra de energia começará a diminuir e é preciso utilizar esse item para recuperá-la. Essa lógica é algo já consolidada dentro do *habitus* do jogador, que reconhece essas peças dentro de qualquer jogo, seja na forma de uma poção em games de RPG ou como o icônico cogumelo em *Super Mario Bros*.

Porém, na narrativa de *Bloodborne*, ele desempenha um papel muito mais importante, sendo descrito como

> Sangue especial usado em sacerdócio. Recupera HP. Uma vez que o paciente tenha recebido sacerdócio de sangue, um tratamento único mas comum em Yarnham, infusões sucessivas relembram a primeira, e são muito mais revigorantes. Não surpreende que a maioria dos Yharnamitas use-o muito. (Bloodborne, 2015)

Isso significa que, dentro do universo ficcional do jogo, esse objeto carrega vários sentidos. Primeiro, ele funciona como uma bebida revigorante, o que se alinha com seu conceito lúdico e que vai ser utilizado na prática pelo jogador. Porém, mais do que isso, o game e aproveita desse elemento de jogabilidade para contar um pouco de sua história ao dizer que foi exatamente essa característica que fez com o povo de Yarnham utilizasse essa bebida com frequência. Trata-se, portanto, de uma forma de utilizar um conceito já conhecido pelos jogadores como parte do próprio enredo — ainda mais quando essas explicações não são presentes em outros momentos.

O que o game sugere é que a bebida trazia características viciantes e que toda a população de Yarnham a consumia regularmente por conta de supostas características medicinais, como apresenta a descrição do item Coquetel de Sangue Pungente, afirmando que "em Yarnham, sangue é mais produzido do que álcool, por ser mais intoxicante".

A partir dessas informações, *Bloodborne* revela que as criaturas que o avatar enfrenta nada mais são do que a própria população da cidade. Ao enfrentar esses inimigos — algo que, novamente, é intrínseco ao ato de jogar e é uma experiência a qual o jogador espera encontrar —, seu sangue entra em contato com o caçador, recuperando seus pontos de vida, sugerindo que a utilização do líquido como bebida gerou uma transformação. Essa ideia é confirmada quando encontramos personagens que realmente acabam virando tais feras.

Outro exemplo é o item *Sangue Frio Frenético*, usado para ganhar pontos extras pelo jogador, que é descrito como "Uma rica gotícula de sangue frio que contém ecos" e que "Essa

manifestação da loucura vem de uma mente no limite, mas alguma vez uma mente sã produziu algo de real significância?” (Idem).

A menção à insanidade é algo recorrente no jogo Em *Bloodborne*, a loucura está diretamente ligada ao conhecimento — o que fica claro à medida que o jogador passa a entender a função dos pontos de Discernimento. Sob uma perspectiva lúdica, esse recurso é usado para entrar em contato com outros jogadores e adquirido sempre que o avatar passa por determinadas experiências, como encontrar uma das feras ou visitar um local específico. No entanto, sua maior utilização é permitir que o jogador enxergue coisas que antes eram invisíveis aos seus olhos.

A partir de determinado ponto, quando o avatar obtém uma quantidade específica de Discernimento, ele passa a enxergar criaturas enormes espalhadas por toda Yarnham. O item *Conhecimento do Louco*, usado para aumentar essa pontuação diz “Encontrar a sabedoria arcana é uma bênção, pois mesmo que isso enlouqueça, permite servir um propósito maior, para a posteridade” (Ibidem).

Só que nada disso é apresentado de forma direta e clara, mas diluída a partir dos elementos lúdicos do jogo. *Bloodborne* desconstrói estruturas já estabelecidas dentro do universo do jogador para dar a elas novos significados. Uma poção não é mais uma ferramenta regenerativa para o avatar, mas uma peça dessa narrativa desconstruída, assim como a pontuação de experiência. A narrativa que se espera encontrar está presente, mas espalhada em várias partes que, em outros jogos, existem apenas pela formalidade do meio. O que o game em questão faz é aliar a linguagem característica do videogame para contar sua história de um modo que nenhuma outra plataforma seria capaz.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante desse breve passeio pelo universo do jogo, mais especificamente do mundo fantástico de *Bloodborne*, é possível entender como os aspectos lúdicos podem ser usados para construir sua narrativa. Ainda que possível, a história e o jogar não precisam se desenvolver separadamente, mas se complementarem ao pensar que“(...) tanto a parcela narrativa do jogo digital quanto a parcela ludológica devem interagir com aquele que joga, e também devem interagir entre si — ou seja, ludologia e narrativa devem criar uma semiose” (GASI, 2013, p.46).

No jogo em questão, a narrativa se constrói exatamente a partir do jogar, ou seja, a partir dessa semiose. Ao contrário de outros games, nos quais é possível acompanhar sua

história simplesmente a partir de vídeos isolados, ele exige a participação do jogador para se realizar.

Nesteriuk (2009) defende que a interatividade do videogame permite ao jogador transformar a narrativa do game a todo o instante de modo que duas pessoas não conseguem ter a mesma experiência em um mesmo jogo, uma vez que se trata de uma obra dinâmica. E Bloodborne se encaixa nessa ideia exatamente pelas lacunas que ele oferece que exigem um trabalho de investigação por parte do jogador para buscar maneiras de relacionar as ideias de maneira coesa. Assim, "podemos entender que a obra do videogame é o resultado do próprio jogo jogado" (Idem, p.28).

É o que Gasi (2013) chama de narrativa ludológica, destacando a vocação que o meio tem de integrar esses dois elementos em sua linguagem única. Ainda que não seja uma ideia amplamente utilizada nos jogos, que comumente optam por um modelo mais tradicional e próximo de meios mais populares, como o cinema, casos como *Bloodborne* mostram o potencial existente nos games como novas formas de contar histórias.

E isso abre espaço para análises e estudos futuros. Enquanto este trabalho apenas observou como a parte lúdica complementa a narrativa, é possível ter um olhar mais profundo para compreender o que é dito a partir dessa relação, que histórias são contadas ou como o jogador recebe esse tipo de comunicação. As pesquisas sobre videogames são tão novas quanto o meio e trazem a mesma variedade de óticas e possibilidades.

5. REFERÊNCIAS

ANGROSINO, Michael V. **Etnografia e observação participante.** Porto Alegre: Bookman, 2009.

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética.** 17. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005

BACCEGA, Maria Aparecida. **Comunicação e linguagem:** discursos e ciência. São Paulo: Moderna, 1998.

BARTHES, Roland. "Introdução à Análise Estrutural da Narrativa". In BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa.** 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

BEATRIZ, Isa; MARTINS, Jodeilson; ALVES, Lynn. **A crescente presença da narrativa nos jogos eletrônicos**. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE JOGOS E ENTRETENIMENTO DIGITAL, 8., 2009, Rio de Janeiro. Disponível em <http://bit.ly/NarraGames>. Acesso em: 06 jul 2016.

GASI, Flávia. **Videogames e mitologia:** A poética do imaginário e dos mitos gregos nos jogos eletrônicos. Nova Iguaçu, RJ: Marsupial Editora, 2013.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 1995, 2004.

GOMES, Renata. **Narratologia & Ludologia**: Um novo round. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE JOGOS E ENTRETENIMENTO DIGITAL, 8., 2009a, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://bit.ly/NarraLudo>. Acesso em: 02 jul 2016.

_________. "*Shenmue* e o dilema narrativo". In: SANTAELLA, Lucia; FEITOZA, Mirna (Org.). **Mapa do jogo**: A diversidade cultural dos games. São Paulo: Cengage Learning, 2009b.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens:** o jogo como elemento da cultura. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

JENKINS, Henry. "Game Design as Narrative Architecture". In: WARDIP-FRUIN, Noah; HARRIGAN, Pat (Org.). **First Person**: New Media as Story, Performance, and Game. Londres: The MIT Press, 2004.

LUZ, Alan Richard da. **Vídeo Games**: História, linguagem e expressão gráfica. São Paulo: Blucher, 2010.

MELLO, Felipe Corrêa; MASTROCOLA, Vicente Martin. **Game cultura:** Comunicação, entretenimento e educação. São Paulo: Cengage Learning, 2016.

NESTERIUK, Sérgio. "Reflexões acerca do videogame: algumas de suas aplicações e potencialidades". In: SANTAELLA, Lucia; FEITOZA, Mirna (Org.). **Mapa do jogo**: A diversidade cultural dos games. São Paulo: Cengage Learning, 2009

PARKIN, Simon. **Bloodborne creator Hidetaka Miyazaki: 'I didn't have a dream. I wasn't ambitious'**. 31 mar. 2015. Disponível em: <http://bit.ly/ParkinSimon2015>. Acesso em: 30 maio 2016.

PINNA, Daniel Moreira de Sousa. **Animadas Personagens Brasileiras:** A linguagem visual das personagens do cinema de animação contemporâneo brasileiro. 452 f. Dissertação (Mestrado em Artes e Design) – PUC-Rio, Rio de Janeiro. 2006. Disponível em <http://bit.ly/Pinna2006>. Acesso em: 06 jun. 2016.

REIS, Carlos Antonio Alves dos. LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa.** São Paulo: Ática, 1988. Disponível em: <http://bit.ly/ReisLopes1988>. Acesso em: 29 ago 2016.

SALEN, Katie; ZIMMERMAN, Eric. **Rules of play**: Game Design Fundamentals. Massachussets: The MIT Press, 2004.

__________. **Regras do jogo:** Fundamento do Design de Jogos. São Paulo: Blucher, 2012. 1 v.

SANTAELLA, Lucia. "O paroxismo da auto-referencialidade nos games". In: SANTAELLA, Lucia; FEITOZA, Mirna (Org.). **Mapa do jogo**: A diversidade cultural dos games. São Paulo: Cengage Learning, 2009.

SANTOS, Rodolfo. **Insert Coin**: Ensaios sobre a narrativa dos videogames. São Paulo. 2015, Kindle Edition

SODRÉ, Muniz. **Best-seller**: a literatura de mercado. São Paulo: Ática, 1985, 1988.

WACQUANT, Loïc. **Corpo e Alma**: Notas etnográficas de um aprendiz de boxe. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

Referência de jogos:

Bloodborne. Desenvolvedor From Software. Publicador Sony, 2015.

SEANCES, CONJURANDO ESPÍRITOS DE FILMES PERDIDOS

GUINSKI, Rodrigo Stromberg[1]

Resumo: Este artigo discute o projeto de cinema algorítmico Seances, dirigido pelo cineasta canadense Guy Maddin. O projeto foi lançado em 2016, como uma instalação no Tribeca Film Festival e na internet no website <seances.nfb.ca>, produzido em colaboração com a produtora pública National Film Board of Canada e a empresa desenvolvedora de vídeos interativos Nickel Media. Séances é uma forma de homenagem à era do cinema mudo e foi inspirado pelo conhecimento de Maddin de que a maioria desses filmes foram perdidos e não poderão mais ser assistidos. O vídeo interativo utiliza a montagem aleatória de cenas como sistema de arte generativa, pela combinação randômica de planos de aproximadamente mil horas de filmagem finalizada são produzidos curtas-metragens de até 20 minutos, dessa maneira, criando infinitas permutações com resultados imprevisíveis. Em Seances, Maddin explora a possibilidade do filme sem versão definitiva, que não pode ser revisto, pausado ou acelerado, do cinema como uma experiência única criada em um determinado momento e que potencialmente nunca será repetida.

Palavras-chave: cinema; arte generativa; interatividade; preservação; híbrido.

INTRODUÇÃO

O presente artigo trata do projeto de cinema algorítmico *Seances* <http://seances.nfb.ca>, dirigido pelo cineasta canadense Guy Maddin e co-dirigido por Evan Johnson, financiado pela produtora pública National Film Board of Canada e que utiliza o software Imposium, desenvolvido pela Nickel Media. Primeiramente, para contextualizar o conceito de *Seances*, será apresentado um breve histórico sobre os filmes perdidos da era do cinema mudo e algumas razões pelas quais esses filmes foram perdidos. Em seguida, serão apresentados os diferentes projetos de recriação de filmes perdidos realizados por Maddin que em conjunto formam parte do material filmado utilizado em *Seances*. Finalmente, será discutida a plataforma online *Seances* e o sistema de arte generativa utilizado na criação de potencialmente infinitos curtas-metragens únicos, que só existem durante uma exibição, não sendo gravados, nem repetidos.

[1] Professor Colaborador do Departamento de Artes Visuais, UNESPAR, Campus II. Mestre em Visualization Sciences pela Texas A&M University, revalidado como Meios e Processos Audiovisuais pela USP. Email: guinski@gmail.com

FILMES PERDIDOS

Maddin afirma que a motivação para o projeto Seances foi o seu conhecimento sobre filmes perdidos, que por ser um completista era assombrado pelos filmes que nunca poderia ver. Nunca poderia assistir a obra completa de Alfred Hitchcock, pois seu primeiro filme, *The Mountain Eagle*, de 1926, havia se perdido. Seis filmes de F. W. Murnau, incluindo *4 Devils*, considerado uma obra prima, não podem ser vistos e outros 3 só existem em fragmentos. Pelo menos um filme de grande parte dos diretores do período do cinema mudo foi perdido (MADDIN, 2015a).

Uma pesquisa feita pela The National Film Preservation Board estabelecida pela Library of Congress averiguou que 75% da produção cinematográfica dos EUA entre 1912 e 1929 não existe mais e nem todos os filmes sobreviventes estão completos ou existem no formato original. No entanto, a maioria dos filmes sonoros das décadas de 1930 e 1940 sobrevivem por terem valor comercial para a televisão a partir dos anos 1940s, por esse motivo novas cópias dos negativos foram feitas enquanto ainda estavam intactos, enquanto os filmes mudos não possuíam esse valor comercial. (PIERCE, 2013)

Paolo Usai abre seu texto sobre a ética na preservação de filmes com a seguinte frase atribuída ao produtor Darryl F. Zanuck "a motion picture lives three months at most. There is no use pretending we are making pictures for the ages." Nela podemos perceber que o cinema era visto inicialmente como uma diversão efêmera que não valia a pena ser arquivada, portanto, após a sua temporada de exibições muitos filmes eram descartados. Alguns foram destruídos pelo efeito pirotécnico da película em chamas (USAI, 2000). Outros filmes foram reciclados para recuperar a sua prata, em 1948 a produtora Universal destruiu todo seu catálogo de filmes mudos com esse propósito, hoje apenas algumas centenas de aproximadamente 5 mil filmes produzidos sobrevivem (TCM, 2009).

Além da falta de interesse comercial, o arquivamento das cópias sobreviventes dos filmes do cinema mudo continuou difícil devido ao material do qual as películas eram feitas, o nitrato de celulose. Esse material começa a se decompor e se torna quimicamente instável em temperaturas a partir de 38º C, exalando grandes quantidades de gases que podem causar explosões, essa decomposição é acelerada por calor e humidade. O material se incendeia rápida e intensamente, e diferente de outros materiais inflamáveis o nitrato de celulose não necessita de oxigênio para

continuar em chamas, sendo difícil de extinguir suas labaredas. Mesmo submerso em água suas chamas podem não se extinguir e isso pode até aumentar a produção de fumaça de dióxido de nitrogênio produzida, que é altamente tóxica. Nos EUA, esse material foi substituído por acetado, conhecido como *safety stock* por ser a opção mais segura, no período após a Segunda Guerra Mundial.

Essa instabilidade do nitrato de celulose causou grandes incêndios nos quais muitos filmes foram perdidos. Entre eles, em 1937, o incêndio na 20th Century Fox foi responsável pela perda de grande parte dos filmes produzidos pelo estúdio até 1935, o grande erro foi que as masters e as cópias eram guardadas no mesmo local. Em 1965, o incêndio do cofre 7 da MGM destruiu as únicas cópias conhecidas de diversos filmes, entre eles *London After Midnight*, de 1927, dirigido por Tod Browningg e estrelado por Lon Chaney. (TCM, 2009)

A perda de filmes pelo fogo ainda é comum, sendo que o um incêndio recente ocorreu no dia 3 de fevereiro de 2016, na Cinemateca Brasileira, em São Paulo. A câmara 3 do depósito de nitrato pegou fogo e foram queimados 1003 rolos de filmes, sendo o acervo total da cinemateca aproximadamente 200 mil rolos de filmes. O conteúdo desses filmes eram 98,1% de cinejornais nacionais, e o restante curtas-metragens, teste de atores de longa-metragem e registro publicitário das décadas de 1930 a 1950. Apenas 607 dos rolos queimados possuem cópias, o restante foi perdido. (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2016)

Alguns filmes são recuperados como o filme *The Unknown*, de 1968, também dirigido por Browning e estrelado por Chaney, que foi encontrado na Cinémathèque Française. O filme passou um período temporariamente perdido por seu título ter se confundido com outros filmes catalogados como desconhecidos. Outro caso foi o da versão original de *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928), de Carl Dreyer, que sofreu cortes de censura realizados pelo Estado e pela igreja franceses, essa versão editada foi considerada por décadas uma obra prima do cinema, até que a versão original foi redescoberta, em 1981, em um armário de um hospital psiquiátrico na Noruega, e substituir a celebrada versão mutilada. (MADDIN, 2015a)

FILMES PERDIDOS RE-IMAGINADOS

A obsessão de Guy Maddin por filmes perdidos levou o diretor a produzir vários filmes se baseando em títulos, roteiros existentes, relatos e até mesmo anotações de cineastas sobre filmes que nunca chegaram a produzir, como *Lins de Main*, do cineasta francês Jean Vigo que, para Maddin, foi perdido por nunca ter sido produzido devido a morte prematura de Vigo. Não é intenção desse artigo listar ou verificar todos os filmes perdidos recriados por Maddin, essa seria outra pesquisa. (MADDIN, 2015a)

Os primeiros filmes perdidos re-imaginados por Maddin, foram criados para a vídeo instalação *Hauntings I*, financiada pelo Toronto Film Festival e exibida na Walter Phillips Gallery, no Banff Centre for Arts and Creativity. A instalação consistia em 11 canais de vídeo apresentados em loop, com duração entre 10 e 15 minutos. Esses vídeos, assim como os que serão mencionados em seguida foram produzidos com tecnologias digitais, em contrate com a produção anterior de Maddin que foi realizada predominantemente em películas de super 8 ou 16mm.

Em seguida, em 2012, no Centre Pompidou, em Paris, foi realizada a instalação *Spiritisms*, que funcionou também como set de filmagem na produção 12 curtas-metragens realizados ao vivo em frente ao público. Como era prática comum para curtas-metragens no início da indústria cinematográfica, a produção de cada filme foi realizada em apenas um dia. Também em 2012, durante 18 dias foi realizada outra instalação semelhante a *Spiritisms*, no Phi Centre, em Montreal, dessa vez intitulada *Séances*. A palavra *seance* em inglês se refere estritamente a seções espíritas, enquanto a palavra *scéance* em francês pode se referir a seções de cinema. Misturando esses significados Maddin diz ter conduzido as filmagens como seções espíritas, colocando os atores em estado de transe e convidando os espíritos de filmes perdidos a possuírem-nos. (MADDIN, 2015a).

Em 2015, Maddin lança o longa-metragem *Forbidden Room*, a última produção lançada individualmente que alimenta o projeto de cinema algorítmico *Seances*. *Forbidden Room* em conjunto com as produções mencionadas acima formam parte de aproximadamente mil horas de filmagens finalizadas selecionadas dentre aproximadamente quatro mil horas de filmagens realizadas para *Seances*. O projeto foi lançado primeiramente em 2016, como parte da série de intalações Tribeca Storyscapes, no Tribeca Film Festival, em Nova York. Na instalação, com o

uso de uma *touchscreen* os expectadores podiam remover e selecionar *clips* referentes a diferentes enredos, a partir do momento em que *clips* suficientes eram selecionados um curta-metragem era gerado de maneira aleatória e os expectadores podiam sentar e assistir a um filme que só existirá durante uma única exibição. Posteriormente, no mesmo ano, o projeto *Seances* foi lançado na internet. (NIKEL, 2016)

GERADOR DE FILMES PERDIDOS

Existem diferenças entre as versões para instalação e para internet de *Seances*. A instalação possui maior número de elementos interativos, nos quais o público pode selecionar os *clips* que serão aleatoriamente combinados e exibidos para grupos de pessoas, enquanto a versão para internet pode ser acessada por indivíduos de maneira privada em computadores *desktop* e em dispositivos móveis. A versão para internet, apesar de ser divulgada como uma experiência interativa possui pouca interatividade, presente apenas na inicialização do processo, nela, tanto a seleção de clips quanto a montagem aleatória são realizadas por um sistema de arte generativa, nesse caso um algoritmo no *software* Imposium. Portanto, *Seances* pode ser classificada como uma obra de arte generativa, pois utiliza um sistema autônomo de montagem cinematográfica aleatória para gerar resultados potencialmente infinitos, assim atendendo os critérios propostos pelo artista e teórico Philip Galanter (2003) de que a generativa pode ser definida por "um sistema, como um conjunto de regras de linguagem natural, um programa de computador, uma máquina, ou outra invenção de procedimentos, que é posto em movimento com certo grau de autonomia, contribuindo ou resultando em uma obra de arte completa." Na arte generativa o papel do artista está em desenvolver um sistema e o conteúdo que alimenta esse sistema, no caso de *Seances* o sistema é posto em funcionamento pelos expectadores e todos os resultados do sistema são aceitos como obras completas. Dessa maneira, o controle da montagem depende das instruções contidas no algoritmo e pode ser limitado na programação do mesmo para que resultados indesejáveis sejam evitados.

Além de estar presente na produção dos filmes, o conceito de seção espírita é aparente na maneira pela qual acontece a interação com essa plataforma virtual. Inicialmente recebemos uma sequência de mensagens, a primeira sendo "toque e segure para conjurar", seguramos o mouse como se segura a mão de um médium para que aconteça a invocação dos espíritos de filmes

perdidos. As mensagens seguintes são "então sente e relaxe" e "essa é sua única chance de assistir esse filme", a terceira mensagem ironiza a segunda e cria a confusão de que se deve relaxar para aproveitar a experiência, mas também é necessário ficar alerta para não desperdiçarmos a única chance que teremos de assistir ao filme. Enquanto seguramos o mouse títulos são criados aleatoriamente através da *metadata* dos *clips* que estão sendo selecionados, inicialmente um título é gerado, entre os títulos vistos surgiu *The Marwoman's Portent*, posteriormente são formados vários outros mantendo uma palavra do título inicial, entre eles The *Marwoman's Ogler*, o processo acontece algumas vezes com a repetição de uma mesma palavra ou grupo de palavras até o processo selecionar outra parte de um título para realizar o mesmo processo. Abaixo do título é gerada, também a partir de *metadata*, uma breve descrição absurda do que será visto, por exemplo, "a 19 minute apo-agrarian hypo-hereditary melody of three humans". Nessa descrição também está contida a duração do filme que será gerado, os filmes assistidos durante essa pesquisa possuíam durações entre 11 e 21 minutos. O processo de geração de títulos é interrompido quando pressionamos o botão do mouse escolhemos o filme a ser gerado, no início do processo somos alertados que "em 19 minutos esse filme irá desaparecer" e o filme é iniciado com uma sequencia de créditos dentre os quais é repetido o título escolhido. Após o término do filme é apresentada uma lista de 2000 títulos gerados por *Seances*, infelizmente essa lista não é completa e não foi possível encontrar os filmes assistidos durante essa pesquisa, ao clicarmos nos títulos aparece a data, hora e local nos quais os filmes foram perdidos, podemos presumir que apenas os primeiros filmes vistos foram listados, pois as datas mais recentes encontradas são de 14 de julho de 2017. O conceito de filmes perdidos opera em vários níveis em Seances, o website tanto produz quanto perde filmes, o efeito esperado por Maddin é de que a experiência invoque tanto o senso de prazer quanto de perda em cada expectador (MADDIN, 2015b).

A montagem dos filmes remete a um experimento realizado pelo cineasta soviético Lev Kuleshov (1974, p. 200). Nesse experimento, que ficou conhecido como efeito Kuleshov, o cineasta apresentou o mesmo close-up de um ator justaposto a diferentes planos, sendo eles um prato de comida, uma bela jovem e uma criança morta, com isso observou que a mesma expressão desse ator se transformava em fome, desejo e tristeza de acordo com a imagem que a sucedia. Kuleshov percebeu poder da montagem cinematográfica em explorar nossa necessidade de criar sentido de nossas experiências. Em *Seances*, Maddin extrapola na exploração dessa nossa

necessidade de sentido e nos oferece apenas fragmentos não consecutivos de diversas narrativas que interrompem umas as outras. Essa fragmentação não remete apenas aos filmes parcialmente perdidos, mas também a exibição de películas nas quais os rolos eram acidentalmente projetados fora de ordem ou até mesmo misturados com rolos de outros filmes. O resultado desse processo não produz clareza narrativa, mas provoca nossa curiosidade sobre essas narrativas e, como Maddin esperava, o senso de perda é criado pela impossibilidade de completarmos as narrativas que cativam a nossa imaginação. Essa curiosidade pode nos levar a criarmos novos filmes na esperança de podermos completar alguns deles, consequentemente, os filmes gerados funcionam tanto individualmente quanto em conjunto, de modo semelhante a episódios de seriados.

Durante essa pesquisa foi observado que quando os filmes combinam predominantemente duas narrativas os resultados chegam mais próximo de produzir o senso de início, meio e fim das narrativas tradicionais, essas combinações também produzem a montagem paralela, ou seja, ideia de que diferentes eventos ocorrem simultaneamente. A repetição de fragmentos da mesma narrativa também produz o efeito de *flashback* quando uma sequência é identificada como um acontecimento anterior a outro visto anteriormente. Outra situação que cria uma maior unidade narrativa é a repetição dos mesmos atores em narrativas diferentes. Também foi observado que a ocorrência de cenas e sequências de cenas, mesmo que incompletas, são mais comuns que a montagem de planos isolados. Os planos isolados vistos predominantemente interrompendo sequências que eram retomadas, mas também acontecem em cortes para outras cenas ou outros planos.

Podemos perceber que, para Maddin, o conceito de filmes perdidos é mais importante do que a coerência narrativa, isso é evidenciado pela maneira em que as imagens são tratadas durante a exibição, vários efeitos são aplicados remontando características estéticas de diversos períodos do cinema. As imagens foram filmadas coloridas por câmeras digitais de alta resolução, mas durante a exibição são alteradas em tempo real por diversos efeitos. Um mesmo plano pode ser alterado múltiplas vezes, inicialmente o plano pode aparecer em alta resolução e *frames* depois mudar para preto e banco, em seguida se tornar colorido novamente, mas com cores gastas tendendo para o marrom, e depois ser pixelado, o último efeito pode continuar no próximo plano ou cena criando maior unidade, mas o que foi mais observado foi a mudança constante das imagens, o que dificulta a criação de uma unidade estética entre as diferentes narrativas, o que enfatiza que o filme é para ser feito de fragmentos e contar uma história não é o objetivo desse

projeto. Outros efeitos observados foram: preto e branco tingido por filtros coloridos, simulação de granulação de filme, degradação de emulsão de películas, visores de câmeras de vídeo com indicadores da velocidade de gravação da fita, imagens subexpostas ou superexpostas, iluminação tremeluzente, saturação de cores, mudança de foco. Essa mudança estética das imagens também remete aos filmes perdidos, pois muitos filmes não existem mais em seus formatos originais, mas apenas em cópias em outros formatos, ou até mesmo em fragmentos em diferentes formatos.

As transições também são geradas aleatoriamente, podem ser os tradicionais dissolves e fade ins e fade outs, como transições digitais nas quais um plano progressivamente sofre metamorfose até se tornar outro, o que gera um efeito fantasmagórico quando atores estão presentes nessas imagens. O efeito mais surpreendente visto durante a pesquisa foi inicialmente considerado por mim como uma falha no software, pois em alguns filmes apareciam vídeos de gatos que são comuns no youtube, propaganda de produtos, vídeos de ginástica, esses vídeos aparecem fundidos com outras imagens como o efeito de *datamosh*. Alguns filmes foram quase completamente encobertos por esses vídeos externos. Posteriormente pude confirmar que esse efeito é intencional, em entrevista o programador Jason Nikel (2016) afirma que vídeos do youtube são utilizados para efeito de *datamosh*. O uso desse efeito demonstra a preocupação da equipe do projeto em reproduzir as características estéticas das imagens em movimento desde o surgimento do cinema até o *streaming* dos dias de hoje, dessa maneira evidenciando que não somente os filmes físicos se perdem, mas os virtuais também.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Seances explora a possibilidade do filme sem versão definitiva, que não pode ser revisto, pausado ou acelerado, do cinema como experiência única, os resultados não são gravados nem recriados. Em *Seances*, O cineasta Guy Maddin explora o uso de um sistema de arte generativa pelo para gerar infinitas possibilidades narrativas sem tem pretensões de contar histórias no sentido tradicional. *Seances* levanta também questões sobre a efemeridade e a preservação tanto de mídias analógicas como as digitais.

REFERÊNCIAS:

GALANTER, Philip. What Is Generative Art? Complexity theory as a context for art theory. In: proceedings of the 6th generative art conference, Milan: Polytecnico di Milano: 2003.

KULESHOV, Lev. Kuleshov On Film, trans. and ed. Ronald Levaco. Berkeley: University of California Press: 1974.

NIKEL, JASON. Tribeca 2016: Making Guy Maddin's Seances Interactive. Publicado em: 25 abr. 2016. Disponível em: <https://filmmakermagazine.com/98251-tribeca-making-guy-maddins-seances-interactive/>. Acesso em: 22 out. 2018.

MADDIN, Guy. Filmmaker Guy Maddin Talks Hauntings, Seances and The Forbidden Room. Banff Centre for Arts and Creativity. Alberta, Canada: 2015

MADDIN, Guy. Forbidden Rooms: Director Guy Maddin Interviewed. Publicado em: 18 Dec. 2015. Disponível em: < http://thequietus.com/articles/19462-guy-maddin-interview> Acesso em: 22 out. 2018.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Nota Ministério Da Cultura: Incêndio Na Cinemateca Brasileira. Publicado em: 03 fev. 2016. Disponível em: < http://www.cultura.gov.br/busca?p_p_auth=W2Ba4FFj&p_p_id=101&p_p_lifecycle=0&p_p_state=maximized&p_p_mode=view&_101_struts_action=%2Fasset_publisher%2Fview_content&_101_assetEntryId=1319064&_101_type=content&_101_groupId=10883&_101_urlTitle=nota-ministerio-da-cultura-incendio-na-cinemateca-brasileira&redirect=http%3A%2F%2Fwww.cultura.gov.br%2Fbusca%3Fp_p_id%3D3%26p_p_lifecycle%3D0%26p_p_state%3Dmaximized%26p_p_mode%3Dview%26_3_groupId%3D0%26_3_keywords%3Dincendio%2Bcinemateca%26_3_struts_action%3D%252Fsearch%252Fsearch%26_3_redirect%3D%252Fbusca%253Fp_p_id%253D101%2526p_p_lifecycle%253D0%2526p_p_state%253Dnormal%2526p_p_state_rcv%253D1%2526_101_struts_action%253D%25252Fasset_publisher%25252Fview_content%2526_101_urlTitle%253Dnota-oficial-cinemateca-brasileira%2526_101_groupId%253D10883%2526_101_type%253Dcontent%2526_101_assetEntryId%253D1335104>. Acesso em: 22 out. 2018.

PIERCE, David. The Survival Of American Silent Films: 1912-1929, Report for the Council on Library and Information Resources and the Library of the Congress: 2013.

USAI, Paolo Cherchi. Silent Cinema An Introduction. British Film Institute Publishing: London, England: 2000.

TCM. Tribeca 2016: Making Guy Maddin's Seances Interactive. Publicado em: 09 jun. 2009. Disponível em: <http://fan.tcm.com/_Vault-and-Nitrate-Fires-A-History/blog/346284/66470.html/>. Acesso em: 22 out. 2018.

O TEMPO NUNCA MORRE: A MATERIALIZAÇÃO DO TEMPO NA NARRATIVA FÍLMICA

LICHINSKI, Tatiane[1]
CAMARGO, Hertz Wendel de[2]

RESUMO
A relação do ser humano com o tempo vai além da relação que os demais seres possuem com o referido. O ser humano não encontra-se, apenas, inserido no tempo, ele vai além, tentando compreendê-lo, vencê-lo e, entre outras formas de apropriar-se do tempo, procura registrá-lo, representá-lo em suas produções. Nas artes são expostos conceitos sócio-históricos e culturais e o tempo é um desses conceitos que o ser humano busca representar em suas produções artísticas. Através da linguagem artística, o tempo – um conceito simbólico, se materializa, ganha vida, forma e movimento. Portanto, o objetivo deste trabalho é mostrar algumas formas que o tempo é representado na narrativa cinematográfica. Sendo que neste filme diversas manifestações temporais são retratadas, utilizaremos como *corpus* algumas imagens do filme *Antes da Chuva* (*Before the Rain*), 1994, dirigido por Milcho Manchevski, para exemplificar algumas materializações do tempo na produção fílmica.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; tempo; representação; símbolos, linguagem.

Introdução

Os símbolos permeiam o imaginário humano em uma relação que pode ser descrita como indissociável, na qual o que faz parte do imaginário é transposto ao mundo real por meio dos símbolos e o que faz parte do mundo real é decodificado e captado pelo imaginário. Tudo que é observado, seja concreto ou abstrato, é acomodado na mente humana. Inclusive o tempo, um fenômeno que não é palpável, a mente humana é capaz de compreendê-lo de tal forma que pode representá-lo em suas produções.

Além do filme ser um trabalho com o tempo – tal qual um escultor tem como matéria prima o mármore, o cineasta tem o tempo (Tarkovski, 2010), podemos constatar que o tempo é representado, materializado, nas produções cinematográficas nos seus mais diversos conceitos: histórico, cronológico, psicológico, atmosférico. Por meio de linguagens ou conceitos simbólicos, uma compreensão de tempo é exposta no cinema e, através desses símbolos, o espectador – sendo um conhecedor dessa linguagem, dá sentido a esses conceitos.

---

[1] Mestra em Letras, Unicentro (2017); Graduada em Pedagogia, Unicentro (2014); Graduada em Letras, UCP (2010). Email: tatilichinski@hotmail.com.

[2] Doutor em Estudos da Linguagem, UEL (2011); Mestre em Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte, UNICAMP (2006); Graduado em Jornalismo e em Publicidade e Propaganda (1995). Professor adjunto do Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Paraná (UFPR), curso de Publicidade e Propaganda. Professor permanente do PPGCOM-UFPR. Email: hertzwendel@yahoo.com.br.

O filme macedônio, *Antes da chuva,* de 1994, dirigido por Milcho Manchevski, trabalha com os desencontros amorosos e conflitos étnicos religiosos. A narrativa menciona um fato histórico que é Guerra da Bósnia e apresenta alguns dos conflitos da guerra na vida das pessoas e as atitudes que são tomadas nesse cenário. O filme apresenta uma narrativa circular e é dividido em três partes: *Palavras, Rostos* e *Fotos.*

Neste trabalho, vamos apresentar alguns conceitos de tempo que são mostrados na narrativa do filme *Antes da Chuva*. Utilizaremos a pesquisa bibliográfica para a análise dos conceitos. Os conceitos que serão analisados são o tempo cronológico, o tempo atmosférico e o tempo circular.

O arranjo fílmico e a simbologia temporal

Os símbolos estão imbricados à vida humana. Para Géza Szamozi, "O aparecimento do simbolismo humano foi um dos maiores eventos evolutivos de toda a história da vida." (1988, p. 11). Ainda, sobre o importante poder que os símbolos exercem nas sociedades, Szamozi afirma que "Um símbolo é apenas um símbolo e nunca uma coisa real. A palavra água não é molhada e não corre. No entanto, os símbolos têm grande poder e podem provocar um tremendo impacto no mundo real." (SZAMOZI, 1988, p. 11)

Os seres humanos, historicamente, recorreram aos símbolos para se expressar, expor seus desejos, suas percepções, suas frustrações, tudo aquilo que permeia sua psique. Por meio dos símbolos, a imaginação humana foi ganhando materialidade, pode-se assim dizer, pois com os símbolos o que encontra-se na mente passou a ser representado, interpretado e repassado entre a humanidade. E dessa forma, os conceitos de tempo puderam ser compreendidos e compartilhados.

Verifica-se que a relação do ser humano com o tempo vai além da relação que os demais seres possuem com o referido, uma vez que o ser humano não apenas encontra-se inserido no tempo, pois ele tenta compreendê-lo, vencê-lo, entre outras formas de apropriar-se do tempo, o ser humano busca representá-lo em suas criações artísticas. Szamozi esclarece que não somente as palavras ou os números caracterizam elementos simbólicos de tempo, mas, também, "Ritmos, melodias, histórias, peças de teatro, rimas, poéticas, dias santos e eternidade, todos significam tempos simbólicos [...] Nenhuma dessas dimensões simbólicas tem qualquer sentido para qualquer animal". (SZAMOZI, 1988, p. 11).

Portanto, a fim de suprir uma necessidade que lhe é inerente, a necessidade da representação, do simbólico, no decorrer de sua história, o ser humano cria artes, conta histórias

a partir das artes, representa nelas conceitos sócio-históricos e culturais. O tempo é um dos conceitos representados nas artes. Uma das criações artísticas que está intimamente relacionada com o tempo é o cinema. O cinema, como um todo, é constituído de tempo. Andrei Tarkovski considera o tempo matéria prima do cineasta. O autor compara o trabalho do cineasta com o de um escultor, uma vez que

> Assim como o escultor toma um bloco de mármore e, guiado pela visão interior de sua futura obra, elimina tudo que não faz parte dela — do mesmo modo o cineasta, a partir de um "bloco de tempo" constituído por uma enorme e sólida quantidade de fatos vivos, corta e rejeita tudo aquilo de que não necessita, deixando apenas o que deverá ser um elemento do futuro filme, o que mostrará ser um componente essencial da imagem cinematográfica. (TARKOVSKI, 2010, p. 72)

Além de ser a matéria prima do cineasta, o cinema é, ainda, um meio de armazenar o tempo. Uma invenção tão talentosa que Andrei Tarkovski afirma que, com a sua descoberta,

> Pela primeira vez na história das artes, na história da cultura, o homem descobria um modo de *registrar uma impressão do tempo.* Surgia, simultaneamente, a possibilidade de reproduzir na tela esse tempo, e de fazê-lo quantas vezes se desejasse, de repeti-lo e retornar a ele. Conquistara-se uma matriz do *tempo real.* Tendo sido registrado, o tempo agora podia ser conservado em caixas metálicas por muito tempo (teoricamente, para sempre). (TARKOVSKI, 2010, p.71)

Porém, o tempo não está relacionado apenas com o arranjo da narrativa fílmica. No filme, o tempo e a sua materialidade, tal como a humanidade o compreende, é representado. O simbólico é exposto de forma real. Vamos, então, apresenta alguns desses conceitos presentes no filme *Antes da chuva*.

Tempo cronológico

Com o objetivo de apresentar o tempo cronológico, bem como os símbolos criados a fim de medi-lo, utilizaremos uma cena que retrata uma conversa de Aleksandar, durante sua viagem de volta à Macedônia, com um outro passageiro. Quando questionado sobre quanto tempo ele está distante da Macedônia, Aleksandar responde: “16 anos.”.

Aleksandar em sua viagem de volta à Macedônia

Acompanhar a passagem do tempo é uma das mais antigas atividades humanas. Ressaltando a influência dos grandes personagens da história na padronização da medida do tempo, Jacques Le Goff afirma que “A conquista do tempo através da medida é claramente percebida como um dos importantes aspectos de controle do universo pelo homem.” (Le Goff, 2003, p. 478). De acordo com Geza Szamosi (1988), a necessidade do ser humano ao criar os instrumentos para medir o tempo é de acompanhá-lo e não, propriamente, de medi-lo.

Por meio dos instrumentos que o ser humano se utiliza para medir/acompanhar o tempo, como o calendário e o relógio, percebemos que, além da linearidade, há uma ordem cíclica em relação à passagem temporal. Podemos constatar, então, um conceito simbólico temporal que relaciona-se com conceitos primitivos, sendo que, no “pensamento antigo, o tempo, como o espaço, era concreto, definido por e relacionado com acontecimentos, colorido pelas emoções e carregado de significado simbólico. Mas a esmagadora propriedade do tempo para os antigos humanos era o caráter cíclico, repetitivo.” (SZAMOZI, 1988, p. 69-70) Portanto, “cada Ano Novo é considerado como o reinício do tempo, a partir do seu momento inaugural, isto é, uma repetição da cosmogonia.” ELIADE, 1992, p. 59

Tempo circular é um tempo sagrado, aquele que não flui, não constitui início, meio e fim, permanece imóvel. Nas palavras de Mircea Eliade “se apresenta sob o aspecto paradoxal de um Tempo circular, reversível e recuperável, espécie de eterno presente mítico que o homem reintegra periodicamente pela linguagem dos ritos.” (ELIADE, 2010, p. 64)

Há, pois, a manifestação do mito no tempo cíclico. E, para Joseph Campbell, o mito está presente, é inspiração em todas as atividades humanas. Para o estudioso,

> Não seria demais considerar o mito a abertura secreta através da qual as inexauríveis energias do cosmos penetram nas manifestações culturais

> humanas. As religiões, filosofias, artes, formas sociais do homem primitivo e histórico, descobertas fundamentais da ciência e da tecnologia e os próprios sonhos que nos povoam o sono surgem do círculo básico e mágico do mito. (CAMPBELL, 2007, p 05-06)

O tempo cronológico – um conceito de tempo que foi, convencionalmente, organizado e estabelecido e faz parte da vida humana por meio de seus símbolos, é apresentado no cinema e, imediatamente, reconhecido pelos espectadores. Percebe-se ainda uma forte influência de significados míticos em um conceito sócio cultural de tempo.

Tempo atmosférico: chuva

A chuva é um acontecimento esperado no decorrer da trama. Por vezes, a sua espera é mencionada pelos personagens. No final da terceira parte do filme, a chuva finalmente chega. O momento da chegada da chuva é um momento doloroso. Ela começa a cair sobre Aleksandar caído ao chão, após ter sido atirado por seu primo. No entanto, a cena é lindamente construída com a expressão tranquila e feliz do personagem. Essa chuva contém uma forte significação de renascimento, de limpar-se das impurezas do mundo profano e de recomeçar de novo.

O tempo atmosférico, por meio de seus símbolos sonoros e visuais, é possível de percebido pelo espectador em todos os seus sentidos. Os conceitos simbólicos desse tempo atmosférico são bastante amplos, dando a possibilidade para muitos significados.

Aleksandar percebe as primeiras gotas de chuva caírem

A chuva aparece por vezes na mitologia associada à vida, à fertilidade, à renovação. Eliade explica que, para algumas culturas, ela resulta da união entre deuses: "[...] quando Ninlil deita-se com Enlil, a chuva começa a cair. A mesma fecundidade é garantida por meio da união cerimonial do rei, a dos casais na Terra, e assim por diante. O mundo é regenerado toda vez que

a hierogamia é imitada, isto é, sempre que se consuma a união matrimonial." (ELIADE, 1992, p.30) Na narrativa bíblica, é com a chuva que Deus acaba com tudo o que há sobre a terra. Dando a possibilidade da renovação.

Já caído ao chão, sem demonstrar nenhuma intenção em escapar da morte, Aleksandar pede ao primo que atire (novamente). E, enquanto seu primo, arrependido do que havia feito, tenta animá-lo, Aleksandar, com a expressão de satisfação, diz: "Olhe. Começou a chover."

> Vem então a chuva, um aguaceiro que relaxa a tensão existente e torna a terra fértil. Na mitologia a chuva era considerada, muitas vezes, uma "união amorosa" do céu e da terra. Nos mistérios de Eleusis, por exemplo, depois de tudo se ter purificado pela água, elevava-se uma invocação ao céu: "Deixai chover!" e à terra : "Sê fecunda!" Era o casamento sagrado dos deuses. Deste modo, pode-se dizer que a chuva representa literalmente uma "solução". (JUNG, 1964, p. 281)

Aleksandar permanece ali, com um sorriso sutil de quem após, conviver com o sofrimento, com a tragédia, encontra, como disse Jung, "uma solução" para tudo aquilo que ele não conseguiu solucionar enquanto vivia.

Zamira, feliz, com a chuva ao rosto

Há também a cena de Zamira apreciando a chuva ao rosto. A expressão de Zamira expõe uma certa tranquilidade após ter sido salva da morte. A chuva vem como uma a limpeza da alma, a esperança de momentos melhores e a possibilidade de um recomeço.

A narrativa circular que não se completa em o *Antes da Chuva*

Finalmente, falaremos do tempo circular. Esse se apresenta na estrutura da narrativa, sendo que a narrativa do filme é circular. A narrativa circular, como o nome já sugere, não possui começo, meio ou fim. Partindo de qualquer ponto, a história pode ser iniciada e, acompanhando a repetição que ela possibilita, recomeçada. A sequência não é descartada, porém

na circularidade há a possibilidade de repetição. O começo, o meio ou o final pode se dar em qualquer ponto da narrativa. Esse tipo de narrativa tem como amparo o tempo mítico, sagrado, o qual pode ser reatualizado. (ELIADE, 2010).

Frase escrita no muro, em Londres

Uma frase que é repetida no filme é "O tempo nunca morre, o círculo não é redondo". E há fatos que não se completam na trama, os quais fazem com que a linearidade não possa ser acompanhada sem desestabilizar a narrativa. Também, fica sugerida, então, a linearidade da trama. Assim como, em uma organização sócio cultural, o tempo cronológico apresenta repetição, ordem cíclica, também apresenta ordem linear.

Considerações finais

Neste trabalho foram apresentados apenas alguns, e de maneira bastante limitada, dos conceitos de tempo presente na narrativa do filme *Antes da chuva*. Muito há para ser explorado acerca de um fenômeno tão complexo que é o tempo bem como sua presença na obra cinematográfica.

No entanto, foi possível verificar como um conceito que está no imaginário humano pode ser levado às telas do cinema e manter com o espectador uma relação de reciprocidade. Na qual a construção e afirmação desse conceito é verificável pela compreensão da trama. Uma história com uma longa duração pode ser contada em poucos minutos, sem que as lacunas de tempo prejudiquem a interpretação do espectador. Ainda, todos os conceitos de tempo expostos no filme por meio da linguagem simbólica sejam compreendidos pelo espectador que faz uma relação com a sua realidade.

Nos conceitos de tempo que exploramos, percebemos a presença do mítico. De acordo com Eliade (2010), o homem moderno não consegue viver uma vida profana em sua totalidade,

os vestígios do comportamento religioso sempre estará presente. Portanto, o simbólico é uma manifestação desses vestígios míticos que permeiam o imaginário humano.

Referências

CAMPBELL, Joseph**.** *Herói de Mil Faces*. São Paulo: Pensamento, 2007.

ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. Trad. José A. Ceschin São Paulo: Mercuryo, 1992.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*: a essência das religiões. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos.* Trad. Maria Lúcia Pinto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 2003.

SZAMOSI, Géza. *Tempo & espaço*: as dimensões gêmeas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

TARKOVSKI, Andrei**.** *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

O CARNAL, A GUERRA E O PODER NA MÍTICA *RAINHA NJINGA*

AIRES FRANCESCHINI, Marcele[1]

RESUMO: Nzinga Mbandi (1582-1663), a Rainha Ginga, é, certamente, uma das líderes africanas de maior poder na época da colonização. Astuta nas negociações com os portugueses e os holandeses, ordenava ser chamada pelo seu povo de "Rei" (*Ngola*, daí o significado do nome "Angola"). Não por acaso, tenha ficado no poder até os 73 anos. Temida por sua força, uniu-se aos terríveis guerreiros canibais jagas, ampliando seu território e sua teia de proteção. Mulher de ímpeto guerreiro, Jinga foi educada na conduta marcial pelo pai – já aos oito anos de idade acompanhava o séquito real nas batalhas. Eis a protagonista Ginga. As ações da Rainha aqui estudadas seguem duas vertentes: uma histórica, amparada por relatos de padres escrivães e historiadores do período; uma artística, narrada tanto de modo literário quanto cinematográfico. Para essa análise será utilizada a versão literária de *A Rainha Ginga*, de José Eduardo Agualusa, publicada pela editora Editora Foz em 2015.e o longa *Njinga, Rainha de Angola*, de Sérgio Graciano, lançado nos cinemas angolanos em 2013. O intuito é evidenciar como o romance trabalha de forma mais sutil – épica, é verdade, porém com toques de poeticidade; ao passo que o filme, de contento épico, ressalta-se por uma narrativa ufanista e com tentativas bastante forjadas de um realismo "produzido", "elencado".

PALAVRAS-CHAVE: Rainha Jinga; cinema; literatura; poderio feminino africano.

A Rainha e sua mítica história

Nzinga Mbandi (1582-1663), a Rainha Ginga foi, na primeira metade do século XVII, uma das mais poderosas soberanas africanas. Astuta nas negociações com os portugueses e holandeses, ordenava ser chamada de "Rei" (*Ngola*, daí o significado do nome "Angola"). Não por acaso, tenha ficado no poder até os 73 anos. Portugal só invadiria novamente a região após a morte de Ginga, aos 81 anos. Bamisile (2012) cita "três mulheres africanas que foram líderes de seus povos e combateram heroicamente a presença colonial de ingleses, franceses e portugueses, designadamente, Yaa Asantewa no Gana, Sarraounia no Níger e Nzinga em Angola" (p. 52).

A Rainha Ginga certamente se apresenta como uma das líderes mais míticas da história africana. A começar pelo fato de ser preparada à guerra desde a infância: segundo material produzido pela Unicef, "Mulheres na história de África" (UNICEF, 2010), aos oito a menina já acompanha o pai nas lutas. Kwononoka enumera as várias batalhas que a Rainha participou:

> Batalha de Ngolomen-a-Kaita (nome de um soberano aliado da rainha); Batalha de Senga a Kavangaen, 1946. A rainha enfrentou 20 mil soldados

---

[1] Professora Doutora do Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias (DTL) da Universidade Estadual de Maringá (UEM). E-mail: maraires2@gmail.com

> portugueses, do Ngola Ari de Kabuko já Ndonga e emcapasseiros (soldados africanos com armas de fogo). A rainha aliou-se com os sobas Ifamuto e Kakulo Kayenda. A rainha foi derrotada; Batalha de Lumbo em terra de Kakulo Kahoji. A rainha contou com o apoio do Ntotila Nkanga a Lukeni, os portugueses foram derrotados; Batalha de Ilamba a 1 de agosto de 1648 contra o exército de Luanda. Morreram todos os oficiais portugueses, o capitão-mor Filipe Ngola Ari, filho Fo Ngola, rei do Ndongo; Batalha de Wandu, onde os portugueses foram igualmente esmagados (KWONONOKA, 2014, p. 2014).

Em razão de seu ímpeto guerreiro, a mítica Rainha governou amplíssimo território africano no século XVIII. Grande parte dos escravizados que vieram ao Brasil são oriundos da região bantu – dominada por ela então. Dos cerca de quatro milhões de indivíduos transplantados da África sub-sahariana para o Brasil, 75% foram trazidos do mundo bantu-falante, de territórios situados atualmente em Angola e nos dois Congos (EMBAIXADA DE PORTUGAL, 2008, apud KIMWANGA-NSANGU, 2009). Destemida, a soberana garantiu proteção ainda mais ampla a seu território unindo-se aos terríveis guerreiros canibais *jagas*.

Eis a protagonista Ginga. As ações da Rainha aqui estudadas seguem duas vertentes: uma histórica, amparada por relatos de padres escrivães e historiadores do período; e uma artística. No modo literário de narração, esse artigo se utiliza de *A Rainha Ginga*, de José Eduardo Agualusa, publicado pela editora Editora Foz em 2015.

A própria capa do romance, diga-se de passagem, exibe uma mulher belíssima, altiva, com lenço monumental e, ao redor dos olhos, a típica pintura facial bantu, tal a usada nos cerimoniais sagrados:

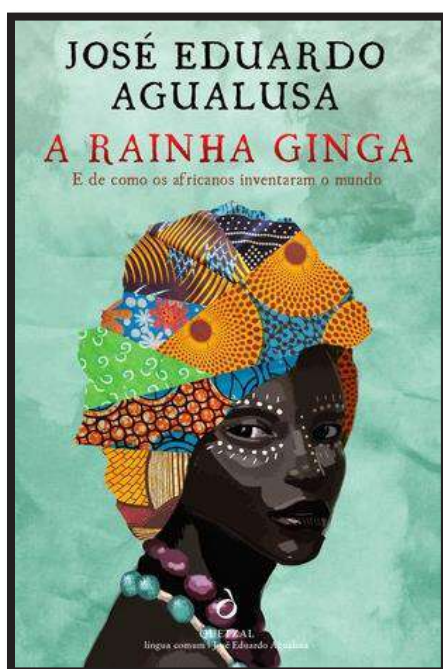



Fig. 1 – Capa da edição da editora Qietzal (AGUALUSA, 2014).

Fonte: Domínio público. Material de divulgação. Disponível em: https://www.quetzaleditores.pt/produtos/ficha/a-rainha-ginga/15700986, acesso em 4 mai. 2018.

De fato, em comparação ao longa, *Njinga, Rainha de Angola* (2013), o romance trabalha de forma mais sutil – épica, é verdade, porém com toques de poeticidade a figura da rainha. Agualusa, no campo da escrita, descreve a Ginga permeada pelo sagrado. Ela, quase uma orixá das águas a observar o mar:

> A primeira vez em que a vi, a Ginga olhava o mar [...].
> Na manhã em que pela primeira vez vi a Ginga, fazia um mar liso e leve e tão cheio de luz que parecia que dentro dele um outro sol se levantava. Dizem os marinheiros que um mar assim está sob o domínio de Galena, uma das nereidas, ou sereias, cujo nome, em grego, tem por significado calmaria luminosa, a calmaria do mar inundado de sol (AGUALUSA, 2015, p. 7).

Além de destacar a pintura bantu, a capa escolhida ao romance de Agualusa ressalta o colorido do típico lenço de origem bantu. Ana Paula Medeiros Teixeira dos Santos, em “Tranças, turbantes e empoderamento de mulheres negras: artefatos de moda como tecnologias de gênero e raça”, explica:

> Para várias culturas africanas, o ato de mexer no cabelo e na cabeça é sagrado e de intimidade familiar. Os cabelos e como são utilizados são elementos de poder. João Ferreira Dias (2014) explica que a cabeça é a vasilha da personalidade e do destino (ìpin) e é composta pelo orí odè (cabeça exterior) e orí inú (cabeça interior ou mística). O orí guarda não só a razão, mas os sentimentos e a espiritualidade da pessoa e, por isso, precisa ser protegido. O acesso é reservado somente a quem se confia. Por isso os turbantes são utilizados tanto para proteger esse sinal de poder de olhares invejosos quanto para adornar e proteger o ori. Cada tipo de amarração tem seu significado social, político e/ou espiritual, característica que ainda podemos observar no uso de turbantes por autoridades religiosas de matriz africana (DOS SANTOS, 2017, p. 22).

No romance de Agualusa, a força da Rainha é tão poderosa quanto sua aparência. Por isso, já no início da narrativa, a Ginga do autor angolano é mulher forte, ostentando poderosa condição de líder:

> Tão viril quanto o homem mais macho. Uma mulher que nunca vergava; que não tinha amo nem Deus. Uma mulher que conhecia as artes da guerra, as suas armadilhas e danações [...], pois sabendo cogitar como um homem, possuía a seu favor a sutil astúcia de Eva (AGUALUSA, 2015, p. 83-84 – citação também disposta na contracapa do livro).

Reza a lenda de que a Rainha tinha o fetiche de se vestir de homem, obrigando seus numerosos amantes a se fantasiarem de mulher. Tinha um exército de escravos sexuais, cerca de “trezentos jovens de ambos os sexos, divididos em seis grupos, vestidos com trajes do sexo oposto e que praticavam o sexo livre” (BRÁSIO, v. 12, p. 469-472 apud MACEDO, 2013, p.

61). Essa e outras subversões são marcadas em *A Rainha Ginga:* e de como os africanos inventaram o mundo.

No entanto, embora as ações da protagonista, ao longo do romance, evidenciem-se como enérgicos símbolos de poder, a narrativa cinematográfica de Ginga é "nitroglicerina pura", a despeito de todo épico. O cinema histórico ou épico, em razão de sua natureza visual, desenvolveu-se nas mais distintas vertentes: vezes contemplando figuras lendárias masculinas como Hércules, Ulisses, Ben-Hur, Julio César, Napoleão; vezes enaltecendo figuras femininas poderosas, a exemplo de Cleópatra e Joana D´Arc – a respeito da mártir francesa, Salles (2013) observa que, há pelo menos, dez versões dela até a década de 1970. E quanto à Rainha Ginga ou a qualquer outra figura feminina africana: há amplas representações na narrativa audiovisual?

A própria expressão "Cinema da África", via de regra, alude à produção cinematográfica dos países ao sul do deserto do Saara, que se tornaram independentes a partir dos anos 60. Durante o período colonial, a tendência dos cineastas do Ocidente foi representar o continente, seus líderes e sua história de modo estereotipado, tal a propagada imagem de Tarzan – um herói branco, diga-se de passagem, narrando sua aventura junto aos povos "barbarizados" e aos animais (UKADIKE, 1994, p. 48).

O escritor Chinua Achebe, no documentário *Chinua Achebe:* The Importance of Stories (1996), dirigido por Cambiz Khosravi, discute tópicos como história colonial, a natureza das religiões e crenças africanas, bem como a crítica a inúmeros estereótipos africanos no cinema. Achebe repudia os estereótipos e imagens sobre os africanos retratados tanto no cinema quanto na literatura colonial. Não por acaso, na mesma década em que pensador nigeriano escreveu *Things Fall Apart* (1958), nas colônias francesas, o cinema africano foi expressamente proibido.

Já nas décadas de 1960 e na libertária 1970, os filmes ampliam seu clamor político. Dialogando com Ginga, o primeiro filme a ter reconhecimento internacional foi *La Noire de...* (1966), traduzido em português como *A Negra de...* Considerado o Pai do Cinema Africano, o senegalês Ousmane Sembène, diretor do filme, mostrava o desespero de uma mulher africana ao trabalhar como empregada doméstica na França (UKADIKE, 1994, p. 92). Iludida com a ideia de melhorar de vida e usar as roupas da moda que estampavam as capas da revista *Elle*, a jovem senegalesa Diouana (Mbissine Thérèse Diop) muda-se para o belíssimo balneário de Antibes, na Côte d'Azur, onde se tornará "escrava" dos terríveis patrões franceses. Assim, no âmbito da resistência, as heroínas se apresentam no cinema africano do pós-colonialismo.

A representação de Nzinga no cinema

O longa *Njinga, Rainha de Angola*, dirigido por Sérgio Graciano, argumento e roteiro escritos por Joana Jorge, foi lançado nos cinemas angolanos em 2013. Produzido pela Semba Comunicações, o filme recebeu apoio do programa "Amo Angola". Não obstante, o número 44 (25 nov. a 8 dez. 2013) de *Cultura*, *Jornal Angolano de Artes e Letras*, estampe a seguinte manchete de capa: "*Njinga – Rainha de Angola*: Momento Singelo na História do Cinema Nacional". O texto, do escritor e jornalista angolano Áurio Quicunga, reconstrói a atmosfera solene de mostra do longa-metragem em Luanda:

> Um tapete vermelho foi colocado ao longo das escadarias de entrada do Centro de Convenções de Belas, onde desfilaram actores, músicos, professores, historiadores, escritores, jornalistas, políticos e amantes do cinema, que não queria ficar de parte deste registo para posteridade. O Hall de entrada foi transformado em cenário de algumas cenas do filme, com representação de actores de teatro, num belíssimo espectáculo de recepção aos convidados que começaram a se fazer presentes a partir das 19h e que foram envolvidos neste clima cénico, com o acompanhamento de música de instrumentos tradicionais, de forma a criar o mesmo ambiente vivido nas mbanzas e sanzalas de "Njinga". Quando já era a hora 21, depois de tanta ansiedade, começava a exibição do filme (QUICUNGA, 2013, p. 5).

A abertura do filme já se inicia épica, com imagens das belezas naturais angolanas, entremeada pela narração dos primórdios do reino do Ndongo. A ação desenvolve-se a partir de 1617. O Rei, Ngola Kiluanje, na Mbanza Kabassa, capital do reino, tenta lutar contra a ocupação colonial no seu território e o sequencial tráfico de escravos pela colônia portuguesa. Em combate, o rei é ferido e, já no leito, clama aos filhos que defendam o território. Em razão de Njinga ser mulher, seu irmão, o terrível Ngola Mbandi[2] autoproclama-se soberano.

Njinga, forte e resistente, não se curva aos desígnios do irmão, mostrando-se, desde o início, grande guerreira e estrategista. A cena sequencial é a clássica da heroína encontrando-se com o vice-rei, João Correia de Souza, na tentativa de travar uma trégua com os portugueses. Eis o discurso da Ginga no filme: "O Reino do Ndongo é soberano, não pode ser vassalo de outro" (GRACIANO, 2013).

A fala, épica, na verdade segue o protocolo histórico, pois de acordo com a obra *Descrição histórica dos três reinos do Congo, Matamba e Angola*, escrita pelo Padre João

---

[2] Alberto Oliveira Pinto, em *História de Angola*: pré-história ao início do século XXI, observa que, para acabar com a linhagem das irmãs – Njinga, Nfungi e Nkambu –, o sádico irmão teria ordenado que seus úteros fossem mutilados com água fervente e ferros em brasa (2015, p. 316).

Antonio Cavazzi de Montecuccolo, escrivão da rainha, as palavras de Jinga teriam "impressionado" os portugueses, notadamente em razão de sua habilidade de estratégia e negociação : "E quando lhe foi dito que [...] teria de reconhecer a Coroa de Portugal com ânuo tributo, respondeu que tal condição só se podia exigir duma nação submetida, mas não duma nação que espontaneamente oferecia mútua amizade" (1965, p. 67, v. 2, livro V).

No decorrer da trama, é instaurado um acordo de paz então. No entanto, a Ngola Mbandi não o respeita e batalhas continuam a eclodir em seu território. Não conseguindo derrotar os invasores, o irmão de Giga, o novo rei, morre envenenado[3]. Em tempo, uma das falas da Rainha evidencia sua soberania em relação ao irmão: "Mbandi não tem força nem inteligência para vencer a guerra contra os portugueses. Eu vou lá estar, para defender o meu povo, quando Mbandi cair" (GRACIANO, 2013).

Njinga assume o poder. Após sofrer duras derrotas, alia-se aos holandeses, que mais tarde iriam trair os acordos. Eis um filme repleto de ação, com imagens de batalhas, vitórias e derrotas, amores e traições da soberana dos reinos de Ndongo e da Matamba. Não por mero acaso, a Miss Angola (2008) e Miss Universo (2008), Lesliana Pereira, tenha sido escolhida para o papel da protagonista. Foram oito meses de trabalho – preparação do texto, da personagem e início de rodagem, com "a imagem de uma mulher verdadeiramente guerreira, sem tabus, com os seios à mostra, para não fugir à regra e identidade que todas as personagens femininas apresentavam" (QUICUNGA, 2013, p. 5).

O épico é a todo momento revelado tanto nas imagens da rainha quanto nos diálogos da protagonista. Eis suas falas épicas: "Nossa terra, a herança de nossos antepassados. Eu <u>lhe</u> honro e <u>lhe</u> respeito e vou lutar por ela até vencer"; "Eu vou dar luta aos meus inimigos até a eternidade. Não vou perdoar mais a vida a nenhum <u>português</u>" (GRACIANO, 2013). Atenção aos elementos grifados: primeiramente, porque a atriz carrega forte sotaque angolano ("português" é pronunciado como "portuguêix", com marcação do som chiado ao final da palavra). No entanto, o tom solene das falas – a exemplo do pronome reflexivo "lhe" – contradiz, de certo modo, o ímpeto da Rainha. Apesar de educada por padres jesuítas, entende-se que "civilizar o negro implicava, necessariamente, fazer dele um falante – o mais das vezes mau – da língua portuguesa" (PADILHA, 1995, p. 11). Porém, como o filme se apresenta na condição de uma super produção angolana, exibido em diversos países falantes da língua portuguesa, adotamos a visão de Adolfo: "Através da língua portuguesa, os angolanos das mais

[3] Denise Rocha, em *Imagens da diplomacia de Nzinga Mbandi Ngola, em Luanda, no ano de 1621:* história, gravuras, e narrativa, cita que o irmão teria sido envenenado pela própria Jinga como vingança à morte do filho, que teria sido morto pelo irmão para não deixar linhagem (2011, p. 854).

distantes regiões do país de Angola vão perceber que são angolanos, que seu país lhes pertence, que há uma história da qual eles são sujeitos" (ADOLFO, 1992, p. 164).

Quanto ao seu aspecto físico, a Rainha é representada como guerreira, munida de seu arco-e-flecha e seus ornamentos de miçangas. Seu corpo não é frágil, típica donzela indefesa; senão forte, braços musculosos, mulher pronta às batalhas.

Fig. 2 – Lesliana Pereira como *Nzinga, Rainha de Angola* (2013)
Fonte: Domínio público - Divulgação do filme (NOS Lusomundo Audiovisuais, 2013).
Disponível em: http://cinemas.nos.pt/, acesso em 14 mai. 2018).

Ao longo do longa-metragem Ginga traz consigo espadas e machados lancinantes, sempre à frente dos guerreiros, entoando o grito da batalha. Nos tempos de Jinga, a atividade guerreira, diga-se de passagem, tornou-se o pilar social das comunidades, havendo espaço à função da atividade guerreira e das relações entre *kelè* e *hera*, a guerra e a paz (GOODY, 1971, p. 48). Ao caracterizá-la historicamente, Lugarinho, em *A apoteose da Rainha Ginga:* gênero e nação em Angola (2016), pontua sua "incapacidade de domesticação absoluta":

> [...] desponta uma personagem evidentemente controversa que representa a incapacidade de domesticação absoluta do seu poder mítico – seja nas páginas mais antigas, em que os traços diabólicos da rainha Jinga são acentuados, seja em páginas mais recentes em que os mesmos traços são transfigurados para confirmarem um modelo de resistência colonial (LUGARINHO, 2016, p. 92).

A partir de 1630, quando Nzinga tomou Matamba, tornando-se sua rainha, forçou passagens nas rotas do tráfico de escravos a fim de chegar ao litoral, onde estavam os holandeses – nesse tempo, dominantes do Nordeste açucareiro brasileiro. A presença dos holandeses em Angola significava o desejo de traficar escravos para Recife. Enquanto negociava com os holandeses, a rainha mandava guerreiros jagas assaltarem os caminhos usados pelos portugueses para conduzir seus escravos. Costa e Silva observa:

> As tropas da rainha passaram a aterrorizar as caravanas dos pombeiros que percorriam esse trajeto e a prear escravos por toda a redondeza. Em pouco tempo, Jinga concentrou em suas mãos a escravaria que se produzia no amplo espaço que ia desde o norte do Matamba até o alto [do rio] Cuanza e se tornou a mais importante vendedora de escravos da região. E também a maior detentora de escravaria, reforçando com ela os seus exércitos, pois, ao que parece, ela e seus chefes guardavam para eles muito mais cativos do que vendiam. Foi assim que se criou […], com descendentes de gente desenraizada e de escravos, um novo povo, que seria conhecido, no século XVIII, como jingas (COSTA E SILVA, 2002, p. 442).

No que toca ao sagrado feminino, a Rainha Ginga surge justamente como uma figura contrária ao poderio colonizador por sua complexidade de figura história e mítica. A Ngola do Ndongo e da Matamba é personagem multifacetada, plural. “No imaginário da nobreza, a figura de Ginga remete a uma mulher altiva, que desperta o respeito e o temor até mesmo dos inimigos” (OLIVEIRA & MENDES, 2017, p. 98). Inexoravelmente, “diante dos conflitos bélicos, entre os africanos e o povo luso, no centro do embate, está presente a figura lendária da rainha” (id. ibid., p. 120).

Considerações finais:

Com efeito, diante da prerrogativa de criar uma heroína africana, portanto épica, mítica, Agualusa constrói historicamente a Rainha. O longa-metragem segue o mesmo trilho, no entanto, não se faz apenas instrumento “épico-didático”, como cunhou Glauber Rocha (2004, p. 99). É, antes de tudo, uma tentativa nacionalista de elevar a Rainha Ginga como soberana astuta, poderosa, matriarca que uniu territórios africanos. Tanto o é que no lançamento do filme estiveram desfilando no longo tapete vermelho “o convidado de honra, o Presidente da República, José Eduardo dos Santos, acompanhado da primeira-dama, Ana Paula dos Santos, que fizeram questão de prestigiar este momento singelo da história do cinema nacional” (QUICUNGA, 2013, p. 5).

Não obstante, Wieser, em artigo sobre o filme, questiona logo no título: "*Nzinga, Rainha de Angola*, de Sérgio Graciano (2013): distorção fílmica ou resgate histórico?" (2017, p. 85). A autora vai além:

> Nota-se claramente que o evento [de lançamento do filme] foi aproveitado para lustrar a imagem do regime angolano de acordo com a missão da Semba Comunicacöes, É também significativo que o jornalista [Áurio Quicunga] realce o conteúdo histórico do filme, que qualifica indiretamente de fiel, não questionando o caráter idealizante do cenário (WIESER, 2017, p. 88).

Notadamente, a estudiosa critica o "épico" atrelado ao heroico presente em regimes como o angolano. Já Agualusa, menos "ufanista" e mais crítico do que Graciano (2013), opera nos domínios da reconstrução do passado e nas peculiaridades da personagem (muito bem amparadas na pesquisa histórica do autor), ao passo que o filme segue a clássica composição épica de batalhas, guerras, lutas forjadas, sangue, honra e glória que estampam a alma do herói nacional. No caso do filme, da grande heroína nacional.

Referências:

Bibliografia:

ADOLFO, Sérgio Paulo. **A ficção de Pepetela e a formação da angolanidade.** [Tese: Doutorado em Letras]. Assis: Unesp. 1992.

AGUALUSA, José Eduardo. **A Rainha Ginga:** e de como os africanos inventaram o mundo. Rio de Janeiro: Foz, 2015.

BAMISILE, S. A. **Questões de género e da escrita no feminina na literatura africana contemporânea e da diáspora africana**. [Tese]. Lisboa: Faculdade de Letras, 2012. Disponível em: repositorio.ul.pt/bitstream/10451/8699/1/ulsd65962_td_Sunday_Bamisile.pdf, acessado em 17 nov. 2017.

CAVAZZI DE MONTECUCCOLO, João António. **Descrição histórica dos três reinos do Congo, Matamba e Angola**. Trad., notas e índices por Graciano M. de Leguzzano. Introd. bibliográfica por F. Leite de Faria. Lisboa: Junta de Investigações de Ultramar, 1965. 2 vols.

COSTA E SILVA, Alberto. **A manilha e o libambo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

GOODY, J. **Technology, Tradition and the State in Africa**. Cambridge: Cambridge UP, 1971.

KWONONOKA. Américo. "Njinga Mbandi, Fonte Inspiradora da Mulher Angola". In:______; MATA, Inocência (orgs.) **A Rainha Nzinga Mbandi**: história, memória e mito. 2. ed. Lisboa: Edições Colibri. p.59-67.

LUGARINHO, Mário César. A apoteose da Rainha Ginga: gênero e nação em Angola. **Cerrados**, UnB, n. 41, 2016, p. 88-96. Disponível em: periodicos.unb.br/index.php/cerrados-/article/view/19768, acessado em 23 abr. 2018.

MACEDO, J. R. Jagas, Canibalismo e "Guerra Preta": os Mbangalas, entre o mito europeu e as realidades sociais da África Central do século XVII. **História**, São Paulo, v. 32, n. 1, p. 53-78, jan/jun 2013. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/his/v32n1/05.pdf, acessado em 07 mai. 2018.

OLIVEIRA, M. D. S.; MENDES, A. de M. A representação do poder feminino no romance Rainha Ginga, de Agualusa. **Caderno Seminal Digital**, n. 27, v. 1, jan./jun.2017, p. 93-122. Disponível em: www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/cadernoseminal/article/view/2851, acesso em 5 mai. 2018.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre a voz e a letra:** o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. Niterói: EDUFF, 1995.

PINTO, Alberto Oliveira. **História de Angola:** pré-história ao início do século XXI. Lisboa: Mercado das Letras, 2015.

QUICUNGA, Áurio. *Njinga - Rainha de Angola*: momento singelo na história do cinema nacional. In: *Cultura*, *Jornal Angolano de Artes e Letras*, ,. 44, ano 2, 25 nov. a 8 dez. 2013. Disponível em: http://jornalcultura.sapo.ao/artes/njinga-rainha-de-angola/fotos, acesso em 13 mai. 2018.

ROCHA, Denise. Imagens da diplomacia de Nzinga Mbandi Ngola, em Luanda, no ano de 1621: história, gravuras, e narrativa (Pepetela). **Anais do III Encontro Nacional de Estudos da Imagem**, 03 a 06 mai. 2011, Londrina/UEL. Disponível em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais2011/trabalhos/pdf/Denise%20Rocha-%20UNITINS,%20Palmas.pdf, acessado em 04 mai. 2018.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2004.

SALLES, Filipe. **O cinema épico**. Publicado e 15 mar. 2013. Disponível em: http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/24-histcinema/185-cinema-epico, acesso em 12 jan. 2018.

SANTOS, Ana Paula Medeiros Teixeira dos. Tranças, turbantes e empoderamento de mulheres negras: artefatos de moda como tecnologias de gênero e raça. **Afro Chic**, Curitiba: UTFPR, 2017.

UKADIKE, Nwachukwu Frank. **Black African Cinema**. Los Angeles: University of California Press, 1994.

WIESER, Doris. *Nzinga, Rainha de Angola*, de Sérgio Graciano (2013): distorção fílmica ou resgate histórico? In: PINHEIRO, Teresa; SARTINGEN, Kathrin. **Teatro, literatura e cinema no mundo ibero-romântico:** entre a vida e a arte. Frankfurt: Peter Lang Edition/ Instituto Camões, 2017.

Filmografia:

GRACIANO, Sérgio. **Nzinga, rainha de Angola**. Luanda: Semba Comunicação, 2013, 109 min.

KHOSRAVI, Cambiz. **Chinua Achebe:** The Importance of Stories. 1996, 57 min.

SEMBÈNE, Ousmane. **Negra de... (La noire de...).** Senegal/França: 1966, 60 min.

Iconografia:

Fig. 1 – Capa da edição da editora Qietzal (AGUALUSA, 2014). **Fonte: Domínio público. Material de divulgação**. Disponível em: https://www.quetzaleditores.pt/produtos/ficha/a-rainha-ginga/15700986, acesso em 4 mai. 2018.

Fig. 2 – Lesliana Pereira como *Nzinga, Rainha de Angola* (2013). **Fonte: Domínio público - Divulgação do filme** (NOS Lusomundo Audiovisuais, 2013). Disponível em: http://cinemas.nos.pt/, acesso em 14 mai. 2018).

O ARCABOUÇO MÁGICO DO CINEMA NA HISTÓRIA

SILVEIRA, Fernanda da.[1]

Resumo: Sob a égide de conceitos importantes, bem como representação e imaginário, buscaremos analisar o arcabouço mágico do cinema, de modo a compreende-lo por meio de uma postura hermenêutica vinculada as premissas da História Cultural. Para tanto, partiremos das proposições de Roger Chartier (2002) e Sandra Pesavento (2008), no que tange, respectivamente, aos conceitos supracitados. Esta última ainda nos possibilita lançar a luz da ciência histórica as primazias da imagem e seu poder de reprodução do real, que será articulado ao longo do texto em diálogo com os estudos de Edgar Morin (2014) sobre o cinema e o homem imaginário. Por fim, em função do manuseio do historiador ao lidar com esse tipo de fonte, optaremos por uma metodologia que garanta seu caráter documental, a qual relacionaremos a representação historiadora de Paul Ricoeur (2007).

PALAVAS-CHAVE: cinema; história; imaginário; representação.

Introdução

A saber, a produção cinematográfica constitui uma das maneiras de representar uma realidade construída a partir de referenciais cotidianos situados historicamente. Desse modo, tal como as obras literárias, o cinema também é capaz de conduzir uma narrativa e veicular ideias – e isso se dá por meio de uma linguagem específica, que Marcel Martin (2005) e outros autores comumente buscaram chamar de "linguagem cinematográfica".

Ao contrário dos documentos que carregam em si a linguagem escrita, o manuseio do historiador diante das fontes visuais realiza-se de outra maneira, uma vez que o objetivo não é exprimir em palavras o que pertence ao visual, mas sim em compreender todo o processo complexo que permeia as imagens em movimento. Nesse sentido, o que se propõe ao longo destas páginas é apresentar um panorama que permita visualizar o terreno das narrativas cinematográficas, onde tem-se o desdobramento de inúmeras crenças e práticas contextualizadas e representadas pelo homem, e pensadas e interpretadas pelo historiador.

---

[1] Graduanda do 4º ano de História pela Universidade Estadual de Maringá. Membro do Laboratório de Estudos em religiões e religiosidades. Orientanda da Profª Drª Solange Ramos de Andrade. E-mail: fernanda.silveira014@gmail.com

Sob o prisma de determinados conceitos, bem como representação e imaginário, buscaremos pensar o cinema dentro dos aparatos hermenêuticos que circundam a História Cultural, que no final dos anos 1980, no contexto europeu, rompeu com as propostas de uma história dita tradicional, predominantemente política, voltada para documentos oficiais que valorizavam grandes nomes e grandes feitos. Foi nesse contexto de incertezas e crise geral das ideias na História que o editorial dos Annales emergiu, convidando os historiadores a questionarem e ampliarem os documentos históricos (CHARTIER, 1991).

Foi na última década do século XX que a discussão sobre essa nova forma de se pensar as expressões sociais e históricas, ganhou espaço no Brasil. Sandra Pesavento (2008), uma das grandes referências nacionais deste assunto, nos auxilia a pensar as representações de uma maneira geral, afirmando que estas "[...] são a presentificação de uma ausência [...]. A representação dá a ver, e remete uma ausência" (PESAVENTO, 2008, p. 12).

Deste conceito deriva o de imaginário, construído pelo pensamento em função do real que o produz, e do social que o legitima. Pesavento (2008) afirma que o imaginário é composto não só de representações sobre o mundo do visível e experimentado, mas também se apoia sobre o mundo da ficção, do não tangível, permeado de sonhos, desejos e medos de cada época (PESAVENTO, 2008). É pensando tais conceitos que nos prontificamos a pensar o cinema e sua qualidade mágica.

Imagens em movimento: a mágica ampliada do cinema

Partamos, pois, em um primeiro momento, da discussão que circunda a imagem. Adotando a postura metodológica advinda da História Cultural, bem como já fora dito, Sandra Pesavento (2008) busca apresentar a imagem enquanto fonte histórica. De acordo com a autora, a imagem carrega todo o estranhamento de seu próprio tempo (PESAVENTO, 2008).

Pesavento (2008) afirma que a imagem por si só é produtora de um discurso ambivalente, ela é e não é, diz e não diz – reside aqui a ambivalência da imagem e a importância desta não ser tratada como uma simples ilustração, uma vez que carrega consigo valores imbuídos e necessita, portanto, de uma postura hermenêutica ao ser analisada (PESAVENTO, 2008).

Ao tratar dessa ambivalência, Martin (2005) elucida a necessidade em considerar dois aspectos suscitados pela imagem: a reprodução quase exata e objetiva que lhe é

apresentada, e a intenção do realizador, responsável por lapidá-la com aquilo que deseja mostrar (MARTIN, 2005).

Nessa mesma perspectiva, Morin (2014), em seu ensaio antropológico sobre o cinema, define a imagem como o entroncamento entre o real e o imaginário em sua unidade complexa e complementar, carregada de uma potência de objetivação e um potencial de subjetivação. Em outras palavras, a imagem pode vir a apresentar todas as características da vida real, isto é, a objetividade; contudo, ela também carrega consigo um aumento subjetivo (MORIN, 2014).

Se a imagem fotográfica, que é estática, já é capaz de gerar no público esse sentimento dúbio e ambivalente, o que cinema, – que é imagens em movimento postuladas em sequência – não seria capaz de suscitar no espectador? Morin (2014) nos ajuda a pulverizar esse questionamento quando traz à luz de seu estudo empírico o estado duplo que vivemos no cinema: uma consciência da ilusão sem a morte do sentimento de realidade (MORIN, 2014).

O cinema nos leva a um mundo de ficções, fantasias e sonhos que tangem o universo real que o permeia. Ao mesmo tempo que o cinema dá a ver algo ao público, isto é: representa uma determinada realidade; este último, dá sentido ao primeiro (MORIN, 2014). E é a partir desta relação que buscamos pensar o universo mágico transfigurado pelas imagens em movimento.

É de importante destaque articular, neste ponto do trabalho, o conceito de verossímil, uma vez que o cinema, tal como nos propõe a pensar Metz (1970), é um meio de expressão que se utiliza do provável e do possível para representar uma história. Nesse sentido, o verossímil seria exatamente o entroncamento entre aquilo que é possível, e aquilo que é provável. Desse modo o telespectador passa a se identificar não só com os personagens das obras, mas também com o mundo real que permeia a narrativa fílmica em questão.

Ainda que essas últimas articulações não estejam propriamente inseridas no âmbito da história cultural, é possível realizar um diálogo entre Edgar Morin e as propostas advindas dessa postura de se pensar a História, principalmente quando o autor, tratando ainda da imagem, afirma que ela é “[...] um duplo, um reflexo, isto é, uma ausência [...]” (MORIN, 2014, p. 41), e o duplo, tido como um dos grandes mitos universais, seria a imagem fundamental do homem (MORIN, 2014).

Aqui repousa um dos desdobramentos de se pensar o conceito de representação, essa presença-ausência intrínseca a imagem. Roger Chartier (2002) articula este conceito

como um instrumento mediador que faz ver um objeto ausente em uma imagem presente (CHARTIER, 2002). Nesse sentido, quando elenca-se uma narrativa cinematográfica em questão, ou até mesmo uma gama de filmes situados em um mesmo contexto histórico, consegue-se tecer considerações acerca das representações que circunscrevem a realidade histórica e social em que estão inseridos.

Contudo, embora tal conceito nos ajude a elaborar uma narrativa histórica pautada em fontes visuais, é necessário levar em consideração algumas ressalvas – uma vez que a realidade visualizada pelo cinema é uma realidade ampliada, transposta do real e tangida pelo imaginário. Desse modo, a sociedade também fala por si só, e expressa-se fora dos ângulos intencionais do diretor e da equipe responsável pela produção cinematográfica.

Se alguém a produz, é para que outro alguém a leia, e essa leitura, seja tanto da imagem quanto de um texto, se pensarmos as obras literárias, constitui um ponto máximo que caracteriza o consumidor/leitor: seu mundo passa a ser introduzido no lugar do autor (CERTEAU, 1998). Roger Chartier (2002), também leitor de Michel de Certeau, acrescenta:

> As obras não tem sentido estável, universal, imóvel. São investidas de significações plurais e móveis, construídas na negociação entre uma produção e uma recepção, no encontro entre as formas e os motivos que lhes são sua estrutura (CHARTIER, 2002, p. 93).

De acordo com Certeau (1998), a produção de uma imagem corresponde também a uma produção secundária – e essa se dá por meio do contato com o outro, que ele chama de consumidor. Dessa maneira, quando pensamos a obra em seu recorte tempo-espaço, é possível averiguarmos a formalidade de certas práticas cotidianas sustentadas pelas táticas de consumo: “[...] a tática só tem por lugar o outro” (CERTEAU, 1998, p. 46), e ela acontece de maneira inconsciente, ao contrário das estratégias de produção (CERTEAU, 1998).

É por meio da égide de criação/produção, consumo/recepção, que as narrativas cinematográficas se sustentam, e é também partindo dela que o trabalho hermenêutico realizado pelo historiador se situa. Nessa configuração, quando, a título de exemplo, tem-se um filme específico como fonte, é preciso partir dele e do que ele diz, para posteriormente representa-lo dentro da ação historiográfica.

O que pretende-se inferir aqui, em outras palavras, é a capacidade do cinema em retratar um mundo já conhecido pelo telespectador, e, de mesmo modo, agregar dentro

dessa narrativa um mundo fictício, permeado por seres animados – ora os seres fantásticos do mundo maravilhoso, ora os seres horrendos do mundo do horror. O verossímil permeia tais narrativas, entrando em contato com o imaginário, tangenciado pela representação – pois tudo que a tela alude, ela também representa (MORIN, 2014).

Da representação cinematográfica à representação historiográfica

A narrativa fílmica é uma narrativa de ficção, assemelha-se à narrativa historiográfica à medida em que narra para seduzir, para prender um determinado leitor. Contudo, distancia-se da mesma quando assume "a prática mágica da mente que sonha" (MORIN, 2014, p. 100), sem o compromisso de narrar a realidade tal como ela é, apesar de representa-la.

Trata-se, portanto, de dois tipos de representação: a objeto, que seria algum aspecto do filme propriamente dito, como por exemplo a mulher representada em gêneros do horror hollywoodiano em um determinado recorte temporal; e a representação historiadora, da qual partiu-se dos estudos articulados pelo filósofo francês Paul Ricoeur (2007).

O historiador que trabalha não só com essa fonte, mas com outras que carregam a representação como instrumento primordial, também realiza uma prática nessa óptica: representa o que outrora fora representado. Na perspectiva de Paul Ricoeur (2007), a representação historiadora está presente na terceira fase da operação historiográfica: "a prática representativa dos agentes sociais só é verdadeiramente esclarecida quando retomado e explicitado pelo próprio discurso do historiador" (RICOEUR, 2007, p. 277).

Ricoeur (2007) enfatiza que o termo representação marca a continuidade de uma mesma ruptura – quando o historiador vê o documento, ele já o interpreta, e ao interpretar, já o representa. Durante a ação historiográfica, o historiador cria algo, trazendo à luz do conhecimento científico o ressurgimento de uma problemática. Embora a interpretação esteja presente em todos os níveis dessa ação, é a representação que sustenta a prática historiográfica (RICOEUR, 2007).

Para Certeau (1982), essa prática está vinculada à escrita da história. A saber, os discursos históricos estão situados na história, e sua linguagem implica a realidade da qual ele fala: "[...] em seu uso corrente, o termo *história* conota, sucessivamente, a ciência e seu objeto – a explicação que se *diz* e a realidade *daquilo que se passou* ou se passa" (CERTEAU, 1982, p. 32).

Esse compromisso com a verdade é atribuído ao historiador, que além de realizar essa prática com a realidade, é responsável também por criar um discurso fechado, que organiza e encerra um modelo de inteligibilidade, alcançado mediante as estratégias escolhidas por ele ao lidar com sua fonte (CERTEAU, 1982).

E é durante a ação historiográfica que a postura hermenêutica de análise da fonte visual se faz necessária. Marco Napolitano (2008), um dos grandes referenciais metodológicos das narrativas fílmicas, enfatiza que o historiador deve considerar a especificidade técnica da linguagem e os demais gêneros narrativos imbuídos nos documentos audiovisuais:

> Todo documento [...] deve ser analisado a partir de uma crítica sistemática que dê conta de seu estabelecimento como fonte histórica (datação, autoria, condições de elaboração, coerência histórica do seu "testemunho") e do seu conteúdo (potencial informativo sobre um evento ou um processo histórico) (NAPOLITANO, 2008, p. 266).

O filme não pode ser tomado como um simples registro mecânico da realidade, ele precisa ser considerado em sua unidade complexa – abarcando não só as primazias da imagem, já citadas anteriormente, como também o arcabouço de práticas e crenças desdobradas pelas narrativas ficcionais.

Eduardo Morettin (2003), ao pensar o cinema, sistematiza os estudos de Marc Ferro, e aponta que ele funciona como testemunho de seu próprio tempo, fugindo do controle de instâncias de produção e até mesmo do próprio aparato estatal: "o filme [...] possui uma tensão que lhe é própria, trazendo à tona elementos que viabilizam uma análise da sociedade diversa" (MORETTIN, 2003, p.13). Além disso, destaca também:

> [...] sem privilegiar nenhum gênero [...] A obra cinematográfica traz informações fidedignas a respeito do seu presente. A recuperação destas informações exige do pesquisador conhecimentos teóricos e técnicos [...] A noção de autenticidade, surgida da necessidade de se compreender exatamente o que se passou, a realidade de um dado momento histórico, permeia toda a sua discussão (MORETIN, 2003, p. 23).

Considerações Finais

Pretendeu-se, ao longo destas páginas, apresentar uma discussão que compreendesse o cinema enquanto fonte histórica, podendo ser pensado pelas premissas

que circunscrevem a História Cultural, sob a égide de dois conceitos importantes: a representação e o imaginário.

Para tanto, em um primeiro momento, elencou-se algumas considerações sobre a imagem – bem como seu potencial de objetivação e sua potência de subjetivação, a intencionalidade daquele que a produz e, por fim, a recepção daquele que a lê. Foi partindo da imagem estática que nos prontificamos a pensar a imagem em movimento, transposta do real, esbarrada no imaginário e na ficção, ao mesmo tempo que repousa sobre a realidade, sobre o cotidiano de um determinado contexto representado.

Essa máquina mágica de sonhos, como enfatiza Edgar Morin (2014), apresenta em seu terreno inúmeros conceitos também pensados na história: a representação – aquilo que está ali aludido, revisto, revisitado; o imaginário – intrínseco ao ser humano, ao contexto de cada época, revelando medos, inseguranças,

Dentro deste arcabouço mágico do cinema repousa o papel do historiador, que de maneira alguma pode tomar a narrativa cinematográfica como um simples registro mecânico da realidade – o filme precisa ser analisado por meio de uma metodologia específica que garanta seu caráter documental (NAPOLITANO, 2008).

O objetivo não foi trazer a luz do conhecimento histórico a transformação do cinema desde seus primórdios até a contemporaneidade, afinal, como já disse Marc Bloch (2002), uma das armadilhas do historiador é procurar no mito das origens a resposta para suas objeções (BLOCH, 2002). Essa armadilha, de acordo com Certeau (1982), anuncia os estágios sucessivos de sua perda, uma vez que o historiador nunca alcança sua origem de fato (CERTEAU, 1982).

Adotando esse cuidado, optou-se, portanto, em apresentar uma das possíveis análises das narrativas fílmicas interpretadas pela história – um saber científico e estratégico, perpassado pelas premissas da História Cultural, que durante a crise das ideias, modificou e ampliou os caminhos trilhados pelos historiadores, sendo possível, portanto, abrir flanco para os documentos de natureza audiovisual.

Referências Bibliográficas

BLOCH, Marc. **Apologia da História**: ou ofício do historiador. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2002

CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1998.
CHARTIER, Roger. **A beira da falésia** – A História entre Certezas e Inquietude. Porto Alegre, Editora da UFRS, 2002.
MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa, 2005.
MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História:** Questões & Debates, Curitiba, n. 38, 2003, p. 11-42.
MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Ensaio de antropologia sociológica. São Paulo: Editora É realizações, 2014.
NAPOLITANO, Marcos. **A história depois do papel**. IN: PINSKY, Carla (Org.). São Paulo: Contexto, 2008.
PESAVENTO, Sandra. História cultural: caminhos de um desafio contemporâneo. IN: **Narrativas, imagens e práticas sociais: percursos em história cultural.** (Org): Pesavento, S. J; Santos, N.M.W; Rossini, M.S. Porto Alegre: Asterisco, 2008, p. 11-10.
RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François [et al.]. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

DANÇA E NARRATIVA PUBLICITÁRIA: EXPRESSÃO, LINGUAGEM E SENTIDO

ZAMILIAN, Viviane da Silva

RESUMO: A dança é uma arte que está presente na vida humana desde o princípio, como parte de religiões, rituais, entretenimento e comunicação. Foi apropriada por outras artes, como o cinema, e desde então se faz evidente no dia a dia das pessoas, representada principalmente pela mídia de massa, como por exemplo a publicidade, que trouxe a dança como uma linguagem capaz de comunicar através do corpo. Esta forma de comunicação na publicidade é de extrema relevância pela sua produção de sentidos ao público, porém, pouco estudada. Dessa forma, com o tema deste artigo pretende-se compreender os efeitos que a dança causa no consumidor através da publicidade, e interpretar os movimentos da coreografia como forma de comunicação. Para isso, foi analisado o filme publicitário *My Mutant Brain* (2016) da marca de moda e perfumaria Kenzo, para construir significados aos movimentos bem como caracterizar os elementos que envolvem a dança em um comercial, a partir de análises bibliográficas e históricas, utilizando a metodologia de Laban, analisando os movimentos conforme seus conceitos Espaço, Tempo, Peso e Fluência (LABAN, 1978). Os resultados da pesquisa e análise partem do fundamento de que o consumidor compreende um comercial de dança por meio da identificação, inconsciente ou não, buscando em suas memórias fatos que os aproximem de sensações e sentimentos.

PALAVRAS-CHAVE: Dança; Filme Publicitário; Comunicação; Construção de Sentido.

Introdução

O ser humano tem a arte em sua essência desde os primórdios. A pintura, o teatro, a música, a literatura, a escultura, o cinema e a dança fazem parte de toda a história da humanidade e nos ajudam a entender de onde viemos e onde queremos chegar. Porém, a dança tem um papel especial nessa história, ela é considerada como a primeira forma de arte. Sendo o corpo o único objeto necessário para praticar essa arte, ela sempre foi uma maneira de expressar sentimentos, realizar homenagens e desde o início esteve presente em religiões e rituais.

A primeira cultura que se tem notícias de descobertas sobre rituais de dança é a Madaleniana, sudoeste da França (12.000 a 8.000 a.C), depois disso, diversas culturas como as da Ásia e a Europa Antiga demonstraram que os movimentos tinham enorme influência em seus ritos. Crenças que envolvem os movimentos corporais humanos e essas influências podem ser vistas nos dias atuais em diversos segmentos na nossa cultura, como no nosso modo de vida e comunicação.

Bacharela em Comunicação Social – Habilitação em Publicidade e Propaganda, Universidade Federal do Paraná, vivianezamilian@gmail.com.

A dança foi ganhando espaço na vida humana e adquirindo um papel diferente do que se tinha nas primeiras civilizações, o papel de arte. A arte tem em si suas particularidades, como forma de expressão de sentimentos, fuga da realidade e linguagem corporal. O uso dessa linguagem para comunicação está presente há muito tempo e de diversas maneiras. Na publicidade a dança pode ser representada na sua forma de arte mais pura, para a expressão do que não pode ser dito, ou como no cinema e na televisão, em que as coreografias sofrem adaptações para o meio em que será veiculado.

História do mundo pelo olhar da dança

A dança está presente na vida do homem desde o início, existem relatos de que esta é a primeira forma de arte elaborada pela humanidade, segundo Paul Bourcier (2001, p. 1-3), em seu livro História da Dança no Ocidente, nas danças primitivas, o homem Madaleniano (12.000 a 8.000 a.C.), Paleolítico e Mesolítico (9.000 e 8.000 a.C.), dançavam para afastar intempéries que poderiam comprometer a sobrevivência da tribo, que dependia da caça e da pesca. Era também uma forma de cultuar o que estava em sua volta, como os animais, e também uma grande maneira de se comunicar.

Em 6.500 a.C., no Período Neolítico, o homem se fixou em um território e passou a plantar e a criar animais para subsistência, assim, a dança começou a ter o papel de celebração de datas como plantio e a colheita, e também ritual para fertilidade dos animais. Dançar era também a melhor forma encontrada de cultuar Deuses em diversas culturas, como no Egito Antigo, sempre em busca de bênçãos, fertilidade, fartura, e também como forma de agradecimento e celebrações. Na Grécia, a dança sempre teve um papel fundamental em sua cultura em rituais sagrados, na educação, no militarismo, na vida cotidiana do povo, nos ritos agrários, em celebrações e até mesmo os esportes fazem certa conexão com ela.

A dança sempre teve um papel importante como arte para as sociedades, mas, a forma de comunicar a dança se transformou e com esses novos métodos muda-se também, a percepção diante à dança. Pesquisadores encontram nos meios de comunicação de massa, com o invento das telecomunicações, a mais nova maneira de comunicar os movimentos. Dançar, agora, é para todos. As culturas se misturam em uma indústria cultural que não se preocupa com a classe social de cada um, mas com o envolvimento e com a atenção de cada espectador.

Bacharela em Comunicação Social – Habilitação em Publicidade e Propaganda, Universidade Federal do Paraná, vivianezamilian@gmail.com.

A comunicação conforme a dança

O homem é um ser curioso, assim, no final dos anos 1890, as imagens imóveis já não eram suficientes para satisfazer o desejo pela arte da sociedade, foi então que grandes inventores iniciaram o que depois de algumas evoluções, chamamos hoje de cinema. Vários fatores contribuíram para a inclusão da dança no cinema, e os cineastas começaram a se animar com esse novo sentido dado às artes, agora, os famosos musicais de cabarés também podiam fazer parte das telas.

A televisão foi outra invenção que chegou revolucionando a maneira de apresentar a arte. No Brasil, o conteúdo televisivo seguia o estereótipo de um povo brasileiro alegre e festivo, por isso, na hora de formar as estratégias de programação para o público, o primeiro programa da televisão brasileira foi um espetáculo musical. Segundo Thalita Teodoro (2009), o programa, dirigido por Cássio Gabus Mendes, foi ao ar pela TV TUPI em 18 de setembro de 1950, e se chamava *"Show na Taba"*. Segundo Thalita Teodoro, "esse programa foi apresentado por Homero Silva e era composto de música, dança, quadro de dramaturgia e de humor." (TEODORO, 2009, p.42).

A partir de então, a dança passou a fazer parte de muitos programas de televisão, sendo que os que mais tiveram destaque foram os apresentados por Abelardo Barbosa, mais conhecido como Chacrinha[1]. Thalita Teodoro (2009, p.44), cita que as dançarinas tinham papel de destaque e estratégicos no palco dos shows. Atualmente, os programas de auditório como Domingão do Faustão (Rede Globo), Programa Silvio Santos (SBT), Hora do Faro (Rede Record), Gugu (Rede Record), Programa Raul Gil (SBT), Programa do Ratinho (SBT), usam bailarinas como estratégia de entretenimento.

Outra categoria da televisão em que a presença da dança, nos mais diversos ritmos, se tornou frequente foram as vinhetas de aberturas de programas e novelas. A Rede Globo desde a primeira abertura do programa Fantástico (1973), inseriu performances de dança, em um dos seus horários mais nobres, nos domingos a noite. As danças nas vinhetas de aberturas de novelas também ganharam um grande destaque na Rede Globo. Desde os anos 1970, essa forma de publicidade para a programação da emissora é utilizada.

A sede de inovação que move o ser humano contribuiu muito, como podemos perceber principalmente nos dias atuais com as novas tecnologias e com a maneira de vender e propagar ideias. A televisão chega nos anos 1920 e reinventa a publicidade, o audiovisual

---

1 O nordestino José Abelardo Barbosa de Medeiros iniciou sua carreira em 1939 no rádio. Em 1956, com o começo da televisão, passou a trabalhar na TV Tupi e se tornou um ícone da televisão brasileira, como o irreverente Chacrinha no programa Show da Taba.

Bacharela em Comunicação Social – Habilitação em Publicidade e Propaganda, Universidade Federal do Paraná, vivianezamilian@gmail.com.

traz possibilidades, renova a imaginação e instiga os sentidos e experiências, a publicidade entra em um caminho até então desconhecido, capaz de aplicar as mais diversas artes em um só molde, e a dança, com sua total capacidade de integrar-se a novas artes, não poderia estar fora disso.

O mundo de sonhos e fantasias da publicidade não deixa de ter um único objetivo: vender. De acordo com Marina Travassos (2015, p.50), a dança nos filmes publicitários é muito bem elaborada conforme o objetivo do anunciante, o foco principal é o produto, a coreografia e a música entram como suportes. Para que o objetivo seja entendido pelo público, segundo a autora, a linguagem da dança deve ser traduzida ao mundo da massa, e assim, utiliza-se estereótipos, como cenas do balé clássico e danças populares e tradicionais, para que tenham significado ao público.

O consumo da dança através da publicidade

Entender a importância da dança para o homem é envolver o passado, o presente e o futuro, a hibridização de costumes, histórias, emoções e sensações, é uma forma de materializar o interior. Sendo tão relevante para o ser humano, não seria diferente para o ramo comunicação, que sobrevive baseada na observação da realidade.

Para compreender o processo de significação dos movimentos, vamos nos basear na obra Domínio do Movimento de Rudolf Laban (1978), segundo o autor, o movimento, por mais que tenha um objetivo único na mente do artista, acaba revelando diferentes significados para cada um, e esses significados dependem inteiramente do contexto em que a pessoa observadora está envolvida. Laban pondera sobre os movimentos utilizados por dois motivos, “a consecução de valores tangíveis em todos os tipos de trabalho e a abordagem a valores intangíveis na prece e na adoração.” (LABAN, 1978, p.24).

> O homem se movimenta a fim de satisfazer uma necessidade. Com sua movimentação, tem por objetivo atingir algo que lhe é valioso. É fácil perceber o objetivo do movimento de uma pessoa, se é dirigido para algum objeto tangível. Entretanto, há também valores intangíveis que inspiram movimentos. (LABAN; RUDOLF, 1978, p.19)

Se considerarmos a publicidade, nosso campo de estudo, o caminho é o inverso, é a própria publicidade que deve se inserir no contexto do seu público para garantir que seu objetivo de ser absorvida seja efetivo. Para Laban “A dança usa o movimento como linguagem poética” (LABAN, 1978, p.140), o homem se movimenta de acordo com suas

Bacharela em Comunicação Social – Habilitação em Publicidade e Propaganda, Universidade Federal do Paraná, vivianezamilian@gmail.com.

ações e emoções, mesmo que estejam no inconsciente, como mímicas de movimentos do cotidiano, e na dança, essas ações e emoções são traduzidas através do ritmo. Por esses fatores e pelo fato da comunicação se moldar de acordo com a sociedade, a dança nos filmes publicitários deve ser coreografada estrategicamente, pensando que o público contempla a arte com base em seu inconsciente.

Assim como na publicidade, a dança também pode viver em um mundo abstrato, sensitivo e imaginativo, porém, quando falamos da dança dentro da publicidade, deve-se existir um caminho que leve o espectador a entender a mensagem, e crie sensações já conhecidas por ele. No entanto, o movimento é uma atitude do ser humano, e por isso é dependente de fatores próprios do que Laban (1978, p.36) chama de "corpo-mente humana". O autor disserta sobre o que o homem é capaz de fazer com seu corpo, suas qualidades de esforço e que essas qualidades estão interligadas com quatro fatores de movimento: Peso, Espaço, Tempo e Fluência. Para ele, parte desse esforço é humanitário, construído através dos tempos, e que faz o homem separar e escolher o que será melhor para si, sendo capaz de entender quais movimentos são pertinentes para cada situação, o que para a comunicação é muito importante.

Ponderando os significados de cada conceito, podemos entender que o Peso se refere à força da gravidade, ao peso do próprio corpo do bailarino, o Espaço às direções que se segue o movimento, o Tempo à velocidade, e a Fluência à intensidade. A dança, para o autor, se baseia na repetição dessas configurações de esforços corporais, e o homem foi constatando como se expressar e encontrar formas que caracterizassem seus sentimentos e desejos perante suas crenças, para isso, criaram movimentos em série com significados.

Seguindo o pensamento de que a dança tem valor sensorial para o homem, Laban (1978), sustenta a ideia de que os movimentos da dança são formas de atingir objetivos, para isso,

> O artista tem que aprender a ler e a demonstrar o comportamento das pessoas que encontra. Deve igualmente ser capaz de imaginá-los em várias situações, devendo ainda adquirir a arte de expressar a busca humana de valores, através do movimento. (LABAN; RUDOLF, 1978, p.156)

Análise de comercial

Para colocar em prática o estudo da teoria sobre a dança, e associar a arte com a publicidade, foi escolhido o filme publicitário "*My Mutant Brain*" da marca de moda e perfumaria Kenzo para o produto Kenzo World New Fragrance, dirigido por Spike Jonze em

Bacharela em Comunicação Social – Habilitação em Publicidade e Propaganda, Universidade Federal do Paraná, vivianezamilian@gmail.com.

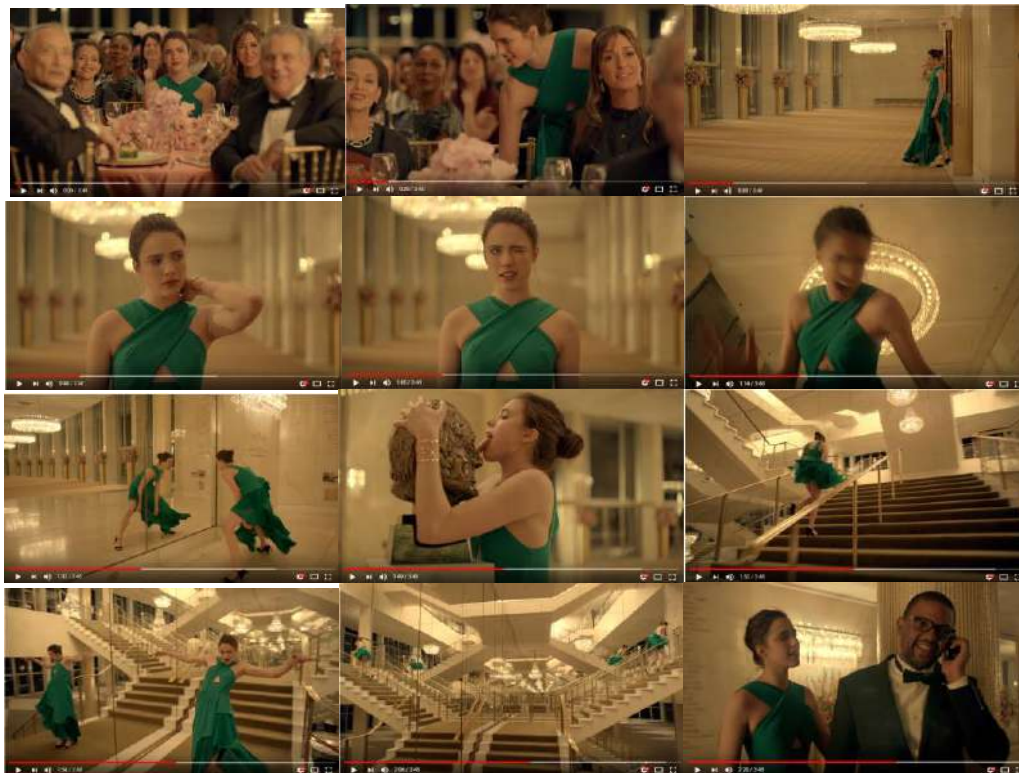
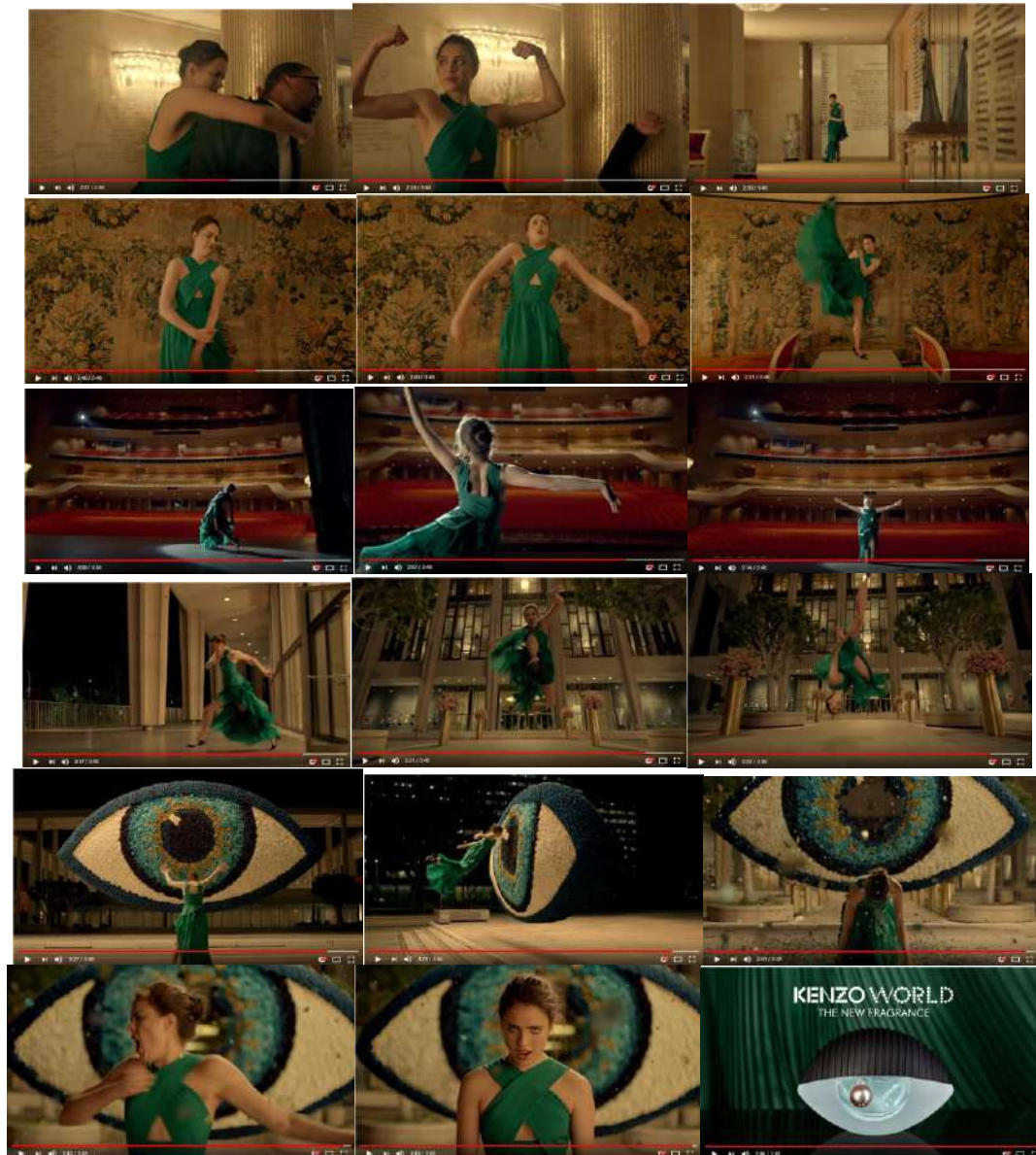
2016 e vencedor do Leão de Titanium em Cannes em 2017, que envolve a dança como enfoque para ser analisado de acordo com os pensamentos de Rudolf Laban e a pesquisa histórica e cultural realizada até o presente parágrafo.

Com duração para ser considerado um curta metragem, 3’48”, o filme conta a história de uma moça da alta sociedade em mais um jantar com socialites, porém, muito entediada e aparentemente chateada com alguma situação que lhe veio à cabeça. Então, se retira do salão em direção aos demais espaços e inicia uma dança frenética, até que ao encontrar o símbolo do produto construído com flores, se joga sobre ele.

A atriz escolhida para protagonizar o filme publicitário foi Margaret Qualley, nascida em 1994 em Montana, Estados Unidos. Margaret participou do filme *The nice Guy* , dirigido por Shane Black (2016) e da série *The Leftlovers*(2014). A música que ritmou todo o comercial foi composta pelo irmão do diretor, Sam Spiegel junto com ApeDrums, *Mutant Brain* concedeu a melodia com o tom perfeitamente necessário para que a coreografia fosse um misto de agressividade, perturbação e delicadeza. Para isso, o diretor Spike Jonze contou com o coreógrafo Ryan Hueffington, que trouxe em sua bagagem a coreografia do clipe *Chandelier*, da Sia.

Abaixo, storyboard do filme publicitário em análise:

FRAMES DO FILME

Bacharela em Comunicação Social – Habilitação em Publicidade e Propaganda, Universidade Federal do Paraná, vivianezamilian@gmail.com.

FONTE: Kenzo World (2016)

Ficha Técnica:
Cliente: Kenzo
Produto: Kenzo World New Fragrance
Diretores Artísticos: Carol Lim and Humberto Leon
Agência: The Framework, London, UK
Produtora:MJZ
Diretor: Spike Jonze
Diretor de fotografia:Hoyte van Hoytema
Trilha: ApeDrums / Sam Spiegel
Atriz: Margaret Qualley

Bacharela em Comunicação Social – Habilitação em Publicidade e Propaganda, Universidade Federal do Paraná, vivianezamilian@gmail.com.

O filme publicitário *My Mutant Brain* explora as expressões faciais e corporais da bailarina. Desde o início do filme, conseguimos identificar os sentimentos da personagem sem ao menos a necessidade de palavras. Laban (1978, p. 142) afirma em sua obra que o inconsciente do homem é o principal fator de análise e compreensão de obras de arte, sendo assim, o filme da Kenzo nos mostra o quão importante é o uso dos poderes da mente na publicidade. O uso de movimentos bruscos e agressivos com as mãos e pernas também revelam os sentimentos internos da bailarina, fazendo com que o espectador se sinta incomodado, assim como ela está no momento.

O comercial busca demonstrar as características do perfume por meio da dança para seu público, um perfume doce e suave, porém, que não deixa a desejar em sua força e presença perante a outros. Algo que liberte os sentimentos e os desejos mais profundos e íntimos das compradoras, que ao usarem o produto deixarão sua marca em forma de cheiro. Os movimentos comunicam os valores da marca, o que ela pretende passar para suas consumidoras, que são mulheres empoderadas e livres para do mundo se regras e formalidades, demonstra por meio das expressões corporais que os desejos próprios devem ser priorizados.

Vamos então, analisar os fatores que formam os sentidos da dança no comercial tanto para o filme em si, como para o produto anunciado que geram significados para o consumidor, conforme os conceitos de Laban (1978) que se encontram na coreografia: peso, espaço, tempo e fluência.

Partes do corpo (peso)

Laban: Mais destacadas no filme, cabeça, pescoço, olhos, mãos, braços, ombros, pernas.

Significado para o filme: As partes do corpo mais utilizadas no filme dão movimento e fluidez para a coreografia, transmitindo ao mesmo tempo segurança e descontroles das ações.

Significado para o produto: As mãos, cabeça e pescoço dizem muito sobre o produto, já que são nessas partes do corpo que se costuma passar o perfume.

Espaço (direções)

Laban: Os movimentos executados no filme não se expandem para apenas uma uma direção. Envolvem todas elas, e ocupam todo o espaço físico em que a protagonista está inserida, desenhando formas com seu corpo de acordo com onde está.

Significado para o filme: O coreógrafo explora as direções do corpo da bailarina completando

Bacharela em Comunicação Social – Habilitação em Publicidade e Propaganda, Universidade Federal do Paraná, vivianezamilian@gmail.com.

a ação com as variações de cenário, engrandecendo o movimento para o deixar dinâmico e prender a atenção do espectador.
Significado para o produto: Explorar as direções e os espaços do lugar indica que o perfume deixa sua marca por onde quer que passe, a personalidade dos movimentos cria a identidade do produto.

Tempo (velocidade)
Laban: A maior parte dos movimentos no filme publicitário são desenvolvidos com muita rapidez, em todas as cenas encontramos ações velozes com os braços e/ou com a cabeça.
Significado para o filme: Como os movimentos são muito rápidos, a atenção do espectador se volta apenas para a protagonista, e traz sensações e sentimentos interiores para cada um.
Significado para o produto: A velocidade que atrai atenção na coreografia, também tem a intenção de atrair a atenção ao produto, ao cheiro que se dissipa no ambiente através da mulher que o usa.

Fluência (energia)
Laban: Durante toda a performance, a energia usada nos movimentos é muito intensa, são movimentos precisos, firmes, e com muito vigor.
Significado para o filme: A energia nos movimentos traz impacto e surpresa a quem assiste, demonstram a força e a necessidade de expressar sentimentos da coreografia.
Significado para o produto: O impacto que a energia transmite na dança reflete no perfume, para garantir que por mais que seja algo delicado, ele transpassa os sentimentos, a personalidade e a liberdade de quem está usando.

CONCLUSÃO

A dança tem valor inestimável para a história da humanidade, existem indícios dessa arte em épocas muito distantes das nossas, porém, esses registros derivam em parte da imaginação dos pesquisadores, já que não é possível comprovar que os desenhos encontrados nas paredes das cavernas sejam de fato movimentos de danças. Na história da comunicação a dança também esteve sempre presente como forma de retratar a vida da sociedade. O cinema, a televisão e a publicidade, foram se adaptando tornar a dança cada vez mais presente na vida das pessoas.

Acredito que o corpo é um grande aliado na hora de comunicar, os movimentos criam sentidos, sensações e significados para o público e dessa maneira, formam um campo enorme para estudo e muitas oportunidades na hora de criar a comunicação de uma marca ou produto.

Bacharela em Comunicação Social – Habilitação em Publicidade e Propaganda, Universidade Federal do Paraná, vivianezamilian@gmail.com.

Por fim, podemos estabelecer uma semelhança entre a dança e a publicidade que faz com que juntas, se tornem surpreendentes: o mundo de sonhos e fantasias em que sobrevivem. Ambas são artes que dependem da criatividade, do emocional e até mesmo da fuga da realidade que o homem tanto deseja. Constroem narrativas individuais de acordo com o que cada um carrega em seu subconsciente, suas vivências e suas crenças, são artes em que juntas comunicam o que o ser humano realmente é.

Referências

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Tradução de Fransisco de Ambrosis Pinheiro Machado. [S.l.]: [s.n.], 1955.

BOURCIER, P. História da Dança no Ocidente. Tradução de Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DALPIZZOLO, D. CINE PLAYERS.A história do cinema: A era de ouro em Hollywood, 2011. Disponível em: <https://docs.google.com/document/d/11vjL1c2e2xMA6zVAbERkB4ywtuwAuBSm5KR58dkuaOI/edit#>. Acesso em: 05 Set 2017.

LABAN, R. Domínio do Movimento. Tradução de Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Barros de Vecchi. São Paulo: Summus, 1978.

SILVA, C. C. D. Mundo Estranho. Qual foi o primeiro videoclipe da história?, 2016. Disponivel em: <https://mundoestranho.abril.com.br/cinema-e-tv/qual-foi-oprimeiro-videoclipe-da-historia/>.
Acesso em: 7 Out 2017.

TEODORO, T. D. C. R. A Ideia De Dança como Entretenimento Veiculada pelos Programas de Auditório da Televisão Brasileira: Compreendendo sua Configuração. Universidade Federal da Bahia. Salvador. 2009.

TRAVASSOS, M. O espaço da dança na publicidade audiovisual. Revista Espaço Ética: Educação, Gestão e Consumo, São Paulo, v. II, n. 4, p. 44-54, Janeiro/Abril 2015.

VIP. Kenzo e Spike Jonze criaram a propaganda de perfume mais bizzara e incrível já feita, 2016. Disponivel em: <https://vip.abril.com.br/comportamento/kenzo-e-spike-jonze-criaram-a-propagandade-perfume-mais-bizarra-e-incrivel-ja-feita/>.
Acesso em: 29 Out 2017.

Bacharela em Comunicação Social – Habilitação em Publicidade e Propaganda, Universidade Federal do Paraná, vivianezamilian@gmail.com.

A JORNADA DO HERÓI APLICADA AO *FASHION FILM "THE MYTH OF ORPHEUS AND EURYCIDE"*: O USO DA NARRATIVA CINEMATOGRÁFICA APLICADA À PUBLICIDADE

CALDAS, Guilherme Dias[1]
SCHLÖGL, Larissa[2]

RESUMO: A Jornada do Herói é uma estrutura narrativa popularmente conhecida e utilizada por roteiristas e cineastas – especialmente no circuito hollywoodiano – para construir histórias que conquistam e agradam espectadores. A pesquisa propõe explorar conteúdos relacionados com o cinema e a publicidade, com o intuito de compreender os métodos e elementos narrativos utilizados na criação de um filme comercial direcionado para o segmento da moda, especificamente o *fashion film*. Para tanto, o objetivo é analisar se a Jornada do Herói se aplica no *fashion film* "*The myth of Orpheus and Eurycide"*, da marca de moda de luxo *Gucci.* Com metodologia qualitativa de caráter bibliográfico, utilizamos também a técnica de análise fílmica para contemplar o vídeo, dessa forma, pontuamos as etapas narrativas propostas por Vogler (2006). Verificou-se que as doze etapas da Jornada do Herói estão presentes no filme, embora não em sua ordem prevista.

PALAVAS-CHAVE: narrativa; Jornada do Herói; publicidade; *fashion film*.

Introdução

A Jornada do Herói é uma estrutura narrativa popularmente conhecida e utilizada por roteiristas e cineastas – especialmente no circuito hollywoodiano – para construir histórias que conquistam e agradam espectadores. A partir de estudos de Campbell (1992), Vogler (2006) adaptou-os em um manual que elenca doze etapas vivenciadas pelo protagonista que contribui para o papel de roteiristas cinematográficos.

Ao destacarmos o uso de *fashion films* por marcas de luxo do segmento da moda, constatamos que as empresas utilizam cada vez mais comerciais audiovisuais para chamar a atenção do público-alvo.

Essa ferramenta da comunicação surge como uma técnica publicitária na qual a marca se promove, penetra na mente do consumidor e utiliza um formato diferente do convencional comercial de 30 segundos.

Mendes (2014) argumenta que este tipo de obra audiovisual é uma maneira da marca apresentar o produto de modo original, ao englobar o estilo de vida das pessoas que são consumidoras da empresa em um comercial conceitual e, por vezes, experimental. Além

[1] Graduado em Publicidade e Propaganda pela FURB, email: guilhermediasca@gmail.com
[2] Doutoranda em Ciências da Comunicação pela Universidade do Minho. Professora do Departamento de Comunicação da FURB, email: larissa.schlogl@gmail.com

disso, as empresas que trabalham com este modelo sentem os efeitos e os retornos diante do investimento, seja em fidelizar o nome entre a concorrência ou ganhar mais relevância, o que conduz a um aumento nos lucros para a empresa.

A partir desse cenário, em que os filmes publicitários ocupam gradativamente um espaço maior no desenvolvimento criativo das marcas, propomos verificar se a Jornada do Herói se aplica também no *fashion film* "*The myth of Orpheus and Eurycide*" (2016), da renomada *Gucci,* para contemplar a análise.

Portanto, o objetivo desta pesquisa é analisar a estrutura narrativa do *fashion film* em questão e verificar se o uso das etapas da Jornada do Herói na construção do enredo se aplicam também à publicidade. Para tanto, realizamos uma análise fílmica em que descrevemos os eventos do comercial e relacionamos com as etapas da Jornada do Herói.

A Jornada do Herói

A Jornada do Herói é baseada em estudos míticos de Joseph Campbell a partir do consagrado livro "O Herói de mil faces" (1949) e que, posteriormente, Christopher Vogler (2006) aplicou para narrativas contemporâneas. Assim, criou um guia que tem o desígnio de ajudar escritores a contemplar um princípio básico narrativo.

Martino (2014) observa que Hollywood começou a criar filmes de sucesso por meio dos arquétipos propostos por Campbell (1992), tornando-se um suporte técnico corriqueiro para roteiristas de cinema e televisão. Tal livro aborda as narrativas intrínsecas em todas as histórias existentes, inspiradas em arquétipos do inconsciente coletivo, previamente exploradas por Jung (2000). Nas palavras de Vogler (2006, p. 26, grifos do autor):

> Vamos nos guiar por uma idéia [sic] simples: *todas as histórias consistem em alguns elementos estruturais comuns, encontrados universalmente em mitos, contos de fadas, sonhos e filmes.* São conhecidos como *A Jornada do Herói.* Nosso objetivo é entender esses elementos e seu uso na escrita moderna.

Para a definição dos arquétipos, Martino (2014) ressalta que o grande percursor desses estudos foi Jung (2000), que também contribuiu enormemente para a constituição da Jornada do Herói. As imagens dos arquétipos se espelhavam em uma série de conceitos, situações ou temas, como a ideia de partida, a morte, o renascimento, o mestre, o discípulo, o homem, a mulher, entre outros. Ou seja, são imagens acumuladas pela humanidade dentro do inconsciente e, consequentemente, transformadas em arquétipos. Elas são compartilhadas por

todas as pessoas, por isso, o arquétipo tem a função de manifestar temas comuns à vida ou à experiência humana.

Portanto, Martino (2014, p. 240) ressalta que Campbell observou a permanência "de manifestações dos mesmos mitos e símbolos em várias circunstâncias diferentes ao redor do mundo, notando padrões simbólicos parecidos em diversos tipos de expressão artística e expressão literária".

Além disso, é necessário destacar a narrativa comumente separada em três atos desde Aristóteles. De acordo com Vogler (2006), a técnica narrativa é dividida nesses atos, no qual o personagem terá que enfrentar desafios para conseguir chegar até o fim de sua trajetória e atingir o seu objetivo.

Da mesma forma, os estágios da Jornada do Herói também foram divididos em três atos, para compor as doze etapas de toda a trajetória do protagonista. O primeiro ato apresenta o mundo comum, chamado à aventura, recusa do chamado, encontro com o mentor e a travessia do primeiro limiar. O segundo ato engloba testes, aliados e inimigos, aproximação da caverna oculta, provação e a recompensa. O terceiro ato apresenta o caminho de volta, a ressurreição e o retorno com o elixir (VOGLER, 2006).

Contudo, é importante compreender que nem sempre as doze etapas estão presentes na narrativa, há algumas variações diferentes em cada caso. No entanto, não é complexo identificar estes passos após assistir a um filme, pois todos eles apresentam alguma similaridade e é como se tivéssemos a sensação de ter assistido algo muito semelhante previamente. Ao mesmo tempo em que a criatividade de um roteirista pode estar escassa, pode ocorrer da história estar pronta no imaginário do espectador pronta para ser materializada e reproduzida na tela do cinema (MARTINO, 2014).

Ao invés de dedicarmos um espaço para explicar separadamente o que se compreende em cada uma das etapas da Jornada do Herói e nos tornarmos repetitivos no texto, escolhemos explaná-las na medida em que descrevemos o que ocorre no vídeo a ser contemplado, para facilitar o entendimento da análise e utilizar citações e ensinamentos de Vogler (2006).

A Jornada do Herói e os Arquétipos em *fashion film* da marca *Gucci*

O filme publicitário da *Gucci* intitulado "*The myth of Orpheus and Eurycide",* com duração de dez minutos e dois segundos, é dirigido pela cineasta Gia Coppola[3], que foi convidada pelo diretor da *Gucci* para conduzir o projeto de gravação do comercial foco desta

[3] Gia Coppola foi diretora e roteirista do longa-metragem "Palo Alto" (2013) e é neta do consagrado cineasta Francis Ford Coppola, responsável pela trilogia "O Poderoso Chefão" (1972, 1974 e 1990).

análise. O vídeo apresenta um conceito que mistura romantismo com drama, ação e suspense, ao mesclar vários gêneros audiovisuais.

Conforme Leitch (2016) esse *fashion film* foi inspirado em uma mitologia grega, em que a história original envolve Orpheus, um semideus apaixonado por Eurydice, ao se casarem para viverem juntos. No entanto, surge outro personagem chamado Aristaeus, que intervém ao fazer com que Eurydice seja mordida por uma cobra e levada para o mundo dos mortos. Orpheus, sem compreender o que acontecera, viaja para o mundo inferior para conseguir rever sua amada. Então, ele toca sua apaixonante canção para o Deus dos Mortos, conhecido como Hades, e consegue emocioná-lo, por isso, liberta Eurydice para a vida novamente. Porém, esse Deus oferece a condição de que ele não pode olhar para trás até que estivesse de volta para o mundo dos vivos. Curioso e inseguro, Orpheus olha e Eurydice volta para o abismo novamente.

Segue a ficha técnica (Quadro 1) do filme publicitário da *Gucci* na qual contêm as informações coletas nos créditos do vídeo.

Quadro 1 - Ficha Técnica Comercial *Gucci*

Ficha técnica – "*The Myth of Orpheus and Eurydice*"	
Cliente:	*Gucci*
Título	*The Myth of Orpheus and Eurydice*
Duração:	10''2'
Campanha:	*Gucci Pre-Fall collection 2016*
Ano:	2016
Direção:	Gia Coppola
Direção de Criação:	Jack Becht
Direção de Fotografia:	Jason McCormick
Editado por:	Jamie Foord
Design de Produção:	Natalie Ziering
Design de Som:	Brent Kiser
Redação:	Dirk Standen, Hamish Anderson
Música original:	Devonté Hynes
Música adicional:	Ben Morsberger, Gabriels
Produção:	Benjamin Gilovitz, Sasha Smyslova, Heather Semler
Estrelado por:	Lou Doillon, Marcel Castenmiller, Laura Love, Rocco Di Gregorio
Styling:	Arianne Phillips
Maquiagem:	Lottie
Cabelo:	Teddy Charles

Fonte: Os autores

Os arquétipos

A compreensão de arquétipo é essencial para entendermos a finalidade do personagem:

> O conceito de arquétipo é uma ferramenta indispensável para se compreender o propósito ou função dos personagens em uma história. Se você descobrir qual a função do arquétipo [...] isso pode lhe ajudar a determinar se o personagem está jogando todo o seu peso na história. Os arquétipos fazem parte da linguagem

> universal da narrativa. Dominar sua energia é tão essencial ao escritor como respirar (VOGLER, 2006, p. 48).

Ao referenciar o arquétipo, de acordo com Vogler (2006), são observadas diversas funções flexíveis de um personagem com o intuito de auxiliar a narrativa. Este conceito aplicado explica como um personagem pode agir ou manifestar suas qualidades na narrativa, frequentemente com mais de um arquétipo. Acrescenta-se também que o arquétipo pode ser visto como um disfarce utilizado em determinados pontos do enredo para obter uma progressão de sua trajetória, ou seja, um personagem pode começar a narrativa como mentor e terminar como herói.

Outra formar de fazer a aplicação de arquétipos é vê-los como particularidades da personalidade de um herói. Às vezes este personagem – conhecido por ser protagonista –, percorre sua trajetória reunindo energia e traços de outros indivíduos, aprende com eles e se desenvolve até tonar-se um ser humano completo (VOGLER, 2006).

Antes de conhecer o personagem, na perspectiva de Moletta (2009), é preciso reconhecer qual é a sua função no roteiro. Se ele é herói, vilão, protagonista ou apenas um simples coadjuvante.

Existem quatros arquétipos básicos que um personagem pode desenvolver durante a narrativa, no qual é capaz de começar a ação como um herói e terminar como vilão, ou ser mentor e virar um camaleão. De forma geral, o *herói* é alguém que identifica algo que não concorda e luta para equilibrar as diferenças; o *mentor* orienta e treina o herói, ao fornecer instrumentos a ele; a *sombra* é responsável pelas vilanias e está em oposição ao herói; e, por fim, o *camaleão* sabe se disfarçar e não é possível identificar de que lado ele está (MOLETTA, 2009).

Apresentamos na tabela que segue (Quadro 2) todos os arquétipos encontrados no filme publicitário analisado. Pontuamos ainda que tais arquétipos podem ser representados tanto por pessoas quanto por objetos.

Quadro 2 - Os arquétipos do *fashion film* "*The Myth of Orpheus and Eurydice*"

The Myth of Orpheus and Eurydice	
O Herói	O personagem que desenvolve o papel de Herói é o Orpheus. Ele precisa abrir mão de sua rotina, pois a sua vida e de sua amada correm perigo. O objetivo dele é salvar Eurydice.
O Mentor	O Mentor é o pai de Orpheus, que está ao seu lado no altar. É ele quem oferece apoio ao filho e é o responsável por sua criação. Também consideramos os amigos convidados do casamento como Mentores dos noivos.
O Arauto	O Arauto é interpretado por um objeto, que é a aliança. Tal objeto sinaliza que uma grande mudança vai acontecer na vida de Orpheus.
O Camaleão	O Camaleão é visto como um personagem que pode levantar dúvidas do público. Este arquétipo é interpretado por Eurydice, o grande amor de Orpheus.

A Sombra	A Sombra aparece nas últimas cenas e é o personagem misterioso e elegante que está no porão onde Eurydice encontra-se presa. É ele quem o herói precisa enfrentar para conseguir resgatá-la.
O Guardião de Limiar	O Guardião do Limiar pode ser alguém que está protegendo algo, assim como também pode ser um dos aliados da Sombra. Este personagem é interpretado pela mulher que persegue o casal desde o início da trama, é ela que foi mandada pelo inimigo do herói.
O Pícaro	O Pícaro é representado por todos os amigos de Eurydice e Orpheus, ao contemplarem um clima de descontração e diversão durante o casamento e a festa dos protagonistas.

Fonte: Os autores

A Jornada do Herói em *"The myth of Orpheus and Eurycide",* da marca *Gucci*

Embora, usualmente, a Jornada do Herói inicie com o *Mundo comum*, o *fashion film "The myth of Orpheus and Eurycide"* inicia com o *encontro com o mentor*, ao trocar a ordem habitual da jornada. Compete esclarecer que, conforme Vogler (2006), o *mundo comum* é o momento em que o personagem principal vai sair de sua rotina diária ou zona de conforto.

Neste caso, o primeiro estágio inverte-se para a apresentar inicialmente o *encontro com o mentor*, ou seja, é o momento em que uma figura sábia e protetora orienta o Herói. Para Vogler (2006) é um estágio de conhecimento e confiança necessária para superar o medo e começar a aventura.

No filme na *Gucci*, o herói está ao lado de seu pai no altar, na qual a ação mostra os dois na espera da futura noiva de Orpheus. O Mentor é representado pelo pai, pois ele educou o filho que está a um ponto de oficializar o casamento. Além disso, consideramos os amigos e convidados da festa como Mentores do casal.

Com a inversão da ordem da jornada do herói, o segundo estágio torna-se o *mundo comum*, ao apresentar o início da história e da vida do Herói. É possível ver a sua noiva – conhecida como Eurydice – pronta para casar, representada pelo arquétipo de Camaleão. Aqui, a rotina do noivo permanece sem sofrer nenhum tipo de ameaça, e é nesta fase que ele se sente em harmonia, com seus familiares e amigos próximos, ao representar um mundo ideal. Os noivos estão muito felizes e confraternizam com seus convidados.

O terceiro estágio é o *chamado à aventura*, compreendido como o momento em que Orpheus tem o primeiro contato com um personagem do mundo especial. Orpheus sai da festa de casamento com sua esposa, mas do lado de fora os dois encontram o Guardião do Limiar, representado pela personagem com expressões ameaçadoras. É ali que a felicidade e a vida cotidiana do casal começam a ser prejudicadas, pois alguém está vigiando-os, apresentando suspense para a narrativa. O *chamado à aventura* determina "qual é o objetivo do herói: conquistar o tesouro ou o amor, executar vingança ou obter justiça, realizar um sonho, enfrentar um desafio ou mudar uma vida" (VOGLER, 2006, p. 38).

O quarto estágio é a *recusa ao chamado* que acontece logo quando o casal sai para passear no bosque. O Herói, ao beijar Eurydice, tem uma visão representada por um *flashforward*, no qual pensa que está beijando a sua esposa, mas na verdade o Herói está com o Guardião do Limiar, deixando-o confuso com a situação.

A *recusa ao chamado* apresenta o personagem com medo de aceitar sua primeira adversidade, contudo, prefere resistir e viver em sua zona de conforto. O herói ainda não se lançou de cabeça em sua jornada e pode ansiar um recuo, por este motivo, é necessário que surja alguma outra influência para que vença essa encruzilhada do medo (VOGLER, 2006). Compete esclarecermos que o Guardião do Limiar, aliado da Sombra, é o arquétipo que desafia Orpheus por meio de uma provocação. Mas, o Herói da jornada apenas foge da situação, ao caminhar de volta para a casa, visto como o *mundo comum*.

Diante da ordem narrativa desta jornada, teríamos o *encontro com o mentor*, no entanto, este foi o primeiro estágio dessa história e, por isso, o filme apresenta direto a *travessia do primeiro limiar.* A *travessia do limiar* é quando "o herói finalmente aceita o desafio e começa a entrar na sua jornada, ao conhecer seu mundo especial, fora de sua rotina anterior. Este é o momento em que a história decola e a aventura realmente se inicia" (VOGLER, 2006, p. 40). No filme publicitário em foco, Orpheus percebe que algo pode ter acontecido com a sua noiva, ao retornar para o local onde a deixou. Porém, Eurydice foi atacada pelo Guardião do Limiar, que a matou atraindo-a para uma cobra venenosa.

Ao chegar lá, Orpheus não encontra Eurydice e vai em direção ao bosque em que sua esposa sofreu o ataque. Com isso, ele se depara com a bolsa dela jogada no chão e um cartão vermelho com a ilustração de uma cobra enrolada. Posteriormente, o Herói atravessa o primeiro limiar, usa o símbolo como uma pista até chegar a um portão que apresenta o mesmo desenho.

O sexto estágio é o *testes, aliados e inimigos*, representado pelo momento em que o Herói entra no porão em que ocorre uma festa. Orpheus encontra-se por completo no mundo especial e observa vários aliados de seu inimigo, os quais enfrentará nos próximos. Os aliados estão com expressão de ameaça quando olham fixamente para o rosto do Herói, que decide procurar sua esposa. O teste, de fato, é fazer com que Orpheus perceba que sua vida está em perigo, mas ele ignora e continua a procurar Eurydice.

Esclarecemos que, conforme Vogler (2006), esse é o momento de desafiar o personagem com uma série de provas, com o objetivo de prepara-lo para algo maior.

O sétimo estágio é a *aproximação da caverna oculta*, que ocorre após atravessar o primeiro limiar e enfrentar os testes, aliados e alguns de seus inimigos. Orpheus é motivado

para continuar na ação, ao localizar sua esposa. Mas, ao lado dela, está o seu oponente, a Sombra, divertindo-se de forma descontraída com outras mulheres, até que o Herói o provoca na tentativa de resgatar Eurydice. O Herói é impedido pela Sombra, que lança um desafio e ele só poderá salvá-la se mostrar que realmente merece. Cabe destacarmos que a Sombra é obcecada por sua esposa, é ele quem mandou o Guardião do Limiar perseguir e vigiar os enamorados previamente.

A *aproximação da caverna oculta* ocorre quando o herói vai em direção a um local perigoso e, ao chegar à fronteira de um lugar ameaçador, às vezes subterrâneo e profundo, está escondido o objeto de sua busca (VOGLER, 2006).

O oitavo estágio é a *Provação*, em que o Herói aceita o desafio da Sombra. Orpheus utiliza sua única arma naquele momento, uma guitarra e seu talento para a música. Com este poder, ele tenta provar que merece ver a sua esposa sendo libertada.

Quando decide tocar, a Sombra se surpreende com o talento e o ânimo que Orpheus teve para realizar aquela ação. O Herói está em um momento de perigo que pode mudar sua existência, por isso, reconhecemos esta cena como uma provação.

Esse é um momento crítico na história, pois a provação é o momento que o herói chega perto de sua morte e renasce em seguida. Essa é uma das principais fontes de magia do mito heroico, na qual os espectadores se identificam ainda mais com a condução da trama. O que acontece com o personagem pode acontecer conosco, somos encorajados a viver momentos como aqueles, de iminência de morte (VOGLER, 2006).

O nono estágio é a *recompensa*, momento da narrativa que Orpheus consegue a benção e a liberdade para se aproximar de Eurydice, ao ter a oportunidade de viver novamente a intensidade de suas paixões. Porém, a Sombra a libertou com uma condição, ele não tinha o direito de olhar para trás enquanto voltava para o mundo comum, do contrário a perderia novamente.

Segundo Vogler (2006), o herói pode se apossar do tesouro que veio buscar como sua recompensa. Além disso, a recompensa pode ser qualquer coisa que o favoreça dentro da sua jornada, como uma espada ou um elixir que irá curar a terra do apocalipse (VOGLER, 2006).

A recompensa, nesse caso, é a esposa, que o acompanha para fora do porão onde o oponente foi enfrentado. Os dois correm para longe daquele local, e é importante enfatizar que o Camaleão levanta dúvidas nesse estágio, pois a esposa se encontra em transe e intacta, e não consegue demonstrar nenhum tipo de afeto.

O décimo estágio é o *Caminho de Volta*, no qual Orpheus e Eurydice começam a retornar ao mundo comum. O casal caminha de mãos dadas e parecem felizes com o

reencontro, porém, um homem tropeça no ombro da esposa, que solta a mão de Orpheus. Conforme Vogler (2006), o herói alcançou um patamar de conforto e precisa sair dele, portanto, significa mudança de direção. Orpheus percebe forças malignas que voltaram a afrontá-lo, ao gerar situações perigosas.

O décimo primeiro estágio é a *ressurreição*. Depois que Eurydice larga Orpheus, ele vira para trás descumprindo a condição da Sombra e, ao olhar, demonstra uma expressão de susto e suspense. Sua esposa então começa a chorar, mas logo depois desaparece como se fosse apenas um fantasma. Por fim, para o mundo comum, Eurydice está morta e pode ser vista apenas no mundo especial junto com a Sombra.

Este estágio é considerado por Vogler (2006) como o clímax, o último encontro com a morte, tornando-se um momento arriscado. O herói precisa passar por esse julgamento final para conseguir voltar para o mundo comum, na qual, mais uma vez vai gerar mudanças, seja ela na personalidade, no seu visual ou em seu comportamento.

O décimo segundo e último estágio é o *retorno com o elixir*. Contudo, Orpheus escolheu voltar para o mundo comum e aceitou que tinha perdido para sempre seu grande amor. Nessa ocasião, o elixir é aceitar o fim de seu casamento, guardando as memórias do que os dois viveram e repassando essa mensagem para que outras pessoas não falhem em suas intuições e desejos românticos, em que ele tomou a decisão errada quando deixou sua esposa sozinha no bosque.

Destacamos ainda que o elixir, conforme Vogler (2006), tem várias funcionalidades durante o retorno, apesar de ser a verdadeira chave do final do estágio, é a prova de que ele esteve lá, servindo de exemplo para outros indivíduos.

Considerações finais

Realizamos a pesquisa com o intuito de descobrir a relação da Jornada do Herói com o mundo publicitário voltado para o cenário da moda. Para isso, foi feito um estudo bibliográfico com o intuito de entender os doze passos da Jornada do Herói e o uso de Arquétipos, juntamente com análise fílmica de *fashion film*.

A Jornada do Herói auxilia o cineasta a reproduzir a história de modo atual, moderno e de forma que suas inspirações e os conceitos da *Gucci* ficassem em evidência. Por isso, entende-se que a técnica de construção audiovisual é “uma tecnologia narrativa útil e empolgante, que podia ajudar diretores e produtores a eliminar grande parte dos riscos de tentar adivinhar e dos gastos de desenvolver as histórias para um filme” (VOGLER, 2006, p. 27).

Além disso, vale destacar que, conforme Vogler (2006), a ordem utilizada pelos dozes estágios é apenas um modelo, elas podem ser misturadas, embaralhadas, retiradas ou acrescentadas. É preciso entender que isso não fará com que a jornada perca seu poder persuasivo.

O *fashion film* da *Gucci* "*The Myth of Orpheus and Eurydice*", por mais complexo que seja em sua compreensão inicial, é enquadrado na Jornada do Herói ao apontarmos que apenas o primeiro estágio não segue a ordem apresentada por Vogler (2006). O comercial é repleto de conceitos como, por exemplo, a mitologia da vida de Orpheus que conduz a uma tragédia no seu casamento, sua paixão pela música e a coragem de enfrentar deuses para conseguir salvar seu par romântico.

É necessário destacar que diante de cada estágio da Jornada do Herói e o impacto que se tem em cada uma delas, as peças da coleção da *Gucci* foram introduzidas. Ou seja, são aproveitados os pontos de virada ou os momentos mais chamativos da narrativa de forma que o produto fique em evidência e, também, protagonize aquele momento.

Por exemplo, na cena em que Eurydice cai sobre o chão após ser atacada por uma cobra, a câmera filma lentamente a bolsa da coleção da marca em um *close*. Assim, constatamos que todo o comercial da *Gucci* foi construído estrategicamente dessa forma, desde quando a personagem está pronta para entrar na igreja, onde os detalhes do vestido da marca são destacados – como a estampa de borboleta do vestido – até o momento em que Orpheus vai resgatá-la no porão.

Por fim, ressaltamos que o comercial "*The Myth of Orpheus and Eurydice*" tem apelo direto para o produto, principalmente nos pontos altos da história, na qual fica evidente que a proposta do material é de realizar o lançamento de uma nova coleção da grife, juntamente com a trama de apelo emocional ao ser contextualizado em uma mitologia grega.

Referências

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces.** São Paulo: Cultrix: Pensamento, 1992.

GUCCI Stories: The Myth of Orpheus and Eurydice. Direção de Gia Coppola. Produção de Benjamin Gilovitz, Sasha Smyslova, Heather Semler. Realização de Gucci. Intérpretes: Lou Doillon, Marcel Castenmiller, Laura Love, Rocco di Gregorio. Música: Devonté Hynes. New York, 2016. (10 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V5Mli5mEbx4>. Acesso em: 16 abr. 2018.

LEITCH, Luke. ***Director Gia Coppola and a Gucci-Clad Cast Retell the Orpheus Myth on the Streets of New York.*** Vogue. 2016. Disponível em: <

https://www.vogue.com/article/gucci-myth-of-orpheus-and-eurydice-alessandro-michele-gia-coppola>. Acesso em: 22 abr. 2018.

MARTINO, Luís Mauro de Sá. **Teoria da Comunicação: ideias, conceitos e métodos.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

MENDES. Layla. **Fashion films: entrevista com Naio Rezende**. Tendere. 2014. Disponível em: <http://www.tendere.com.br/blog/2014/03/07/fashion-films-entrevista-com-naio-rezende/>. Acesso em: 10 mai. 2018.

MOLETTA, Alex. **Criação de curta-metragem em vídeo digital: uma proposta para produções de baixo custo**. São Paulo: Summus, 2009.

VOGLER, Christopher. **A Jornada do Escritor: Estruturas míticas para escritores**. - 2.ed. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

O JORNALISTA DO CINEMA: REPRESENTAÇÕES DA PROFISSÃO E DO PROFISSIONAL DO JORNALISMO EM FILMES DO SÉCULO XXI

QUARTIERO, João Victor Zabot[1]

RESUMO: Como policiais e detetives, o jornalista é um dos profissionais mais populares da indústria cinematográfica.[2] Considerando apenas obras disponíveis no Brasil, uma pesquisa realizada por Christa Berger, em 2002, listava 785 filmes que faziam referência à profissão do jornalismo.[3] A lista só tende a crescer, levando em conta o passar dos anos, e a quantidade de vezes nas quais o jornalista é representado no cinema pode servir como um reflexo do que a sociedade espera desse profissional, ou pode ajudar a moldar o imaginário público acerca dele. O presente artigo estuda essas representações a partir de filmes lançados ao longo do Século XXI, sejam eles sobre jornalismo, como *Boa Noite e Boa Sorte* (lançado no Brasil em 2006) e *The Post – A Guerra Secreta* (2018), ou obras cujas histórias não giram em torno da profissão, mas nas quais o jornalismo aparece de alguma maneira, como *Harry Potter e o Cálice de Fogo* (2005) e *Três Anúncios Para Um Crime* (2018). A análise desses filmes, e de pesquisas de outros autores sobre a temática, nos permite observar por que essa profissão é tão representada pela indústria cinematográfica, quais são as representações mais recorrentes e como essas histórias e personagens podem influenciar a (ou ser influenciadas pela) percepção que o público tem sobre o jornalista e o jornalismo.

PALAVRAS-CHAVE: jornalismo; cinema; representações; Século XXI; imaginário.

INTRODUÇÃO

O jornal estadunidense The Boston Globe começa a investigar, em 2001, casos de pedofilia envolvendo membros da Igreja Católica. Quando publicada no ano seguinte, a matéria choca o mundo e abala uma de suas maiores instituições. Com base nesta investigação, em novembro de 2015 é lançado o filme *Spotlight* nos Estados Unidos (*Spotlight - Segredos Revelados* no Brasil). O título da produção é uma homenagem à homônima equipe de repórteres responsável pela investigação. *Spotlight* significa “holofote” em inglês.

Antes mesmo de levar o Oscar de Melhor Filme em 2016, *Spotlight* colocava no holofote não apenas o trabalho dos repórteres do The Boston Globe, mas a própria profissão do jornalismo.

O filme é recente, mas o seu impacto pôde ser percebido em matérias publicadas por meios de comunicação na época. Um dia após *Spotlight* ter recebido o Oscar, a Folha de São

---

[1] Bacharel em Comunicação Social - Jornalismo, Universidade Federal do Paraná (UFPR). E-mail: jvquartiero@hotmail.com

[2] MCNAIR, Brian. **Journalism at the Movies, Journalism Practice**. Routledge, 2011. Disponível em: <https://www.ijpc.org/uploads/files/mcnair%202011.pdf/>. Acessado em: 3 de março de 2018

[3] Apud GOMES, Vitor Luiz Menezes. **O jornalista enquanto herói**: uma proposta para análise das representações do jornalismo no cinema. Estudos em Jornalismo e Mídia. Vol. 10 Nº 1. Jan. - Jun. 2013

Paulo publicou uma matéria sobre como a vitória do filme na premiação dava ânimo ao jornalismo. No texto, dizia-se que "um dos pontos mais importantes na vitória de *Spotlight* é a exaltação do jornalismo investigativo feito com paciência - técnica oposta à rapidez exigida pela internet" (FOLHA, 29/02/2016).

O El País publicou, em 24 de janeiro de 2016, uma matéria com as nove lições ensinadas pelo longa-metragem, na época ainda indicado ao Oscar. Também pouco antes da premiação, a revista Veja publicou uma matéria intitulada "Spotlight: o jornalismo investigativo não acabou" (VEJA, 09/02/2016).

Estas e tantas outras matérias chamavam a atenção para valores inerentes à profissão do jornalismo presentes em *Spotlight*. Entre eles a responsabilidade de informar, a checagem de fatos e, principalmente, a busca pela e a divulgação da verdade.

Este é apenas um exemplo entre muitos filmes que trazem com eles representações sobre o papel social do jornalismo, seus códigos de conduta, os valores que fazem parte de sua cultura profissional, assim como estereótipos sobre jornalistas. São ideias sobre jornalistas passadas ao público que assiste a esses filmes e que, como veremos ao longo deste artigo, podem ter ajudado a moldar o imaginário público acerca dos jornalistas.

Para entender tais representações, o presente trabalho faz uma análise acerca de filmes sobre jornalismo ou que abordam esta profissão de alguma maneira. As obras utilizadas foram escolhidas por terem marcado de alguma maneira a história do cinema de 2001 até 2018, seja por uma boa performance nas bilheterias mundiais[4] ou pelo sucesso de crítica e premiações.[5]

Antes de estudar as representações presentes nas produções escolhidas, no entanto, é preciso conhecer as razões para elas existirem – e numa quantidade tão grande. Por isso, faz-se necessário estudar por que o cinema é tão interessado em contar histórias que abordam o jornalismo de alguma maneira.

JORNALISTAS NO CINEMA

Como coloca Brian McNair em seu artigo *Journalism at the Movies* (2011), o interesse dos cineastas pela profissão do jornalismo existe desde o início da história do cinema. Só para se ter uma noção, *The Power Of The* Press, considerado o primeiro filme sobre jornalismo, foi

---

[4] Filmes com bilheterias pelo menos duas vezes mais altas que seus orçamentos, de acordo com os sites *IMDb* (disponível em: <https://www.imdb.com/?ref_=nv_home>) e *Box Office Mojo* (disponível em: <http://www.boxofficemojo.com/alltime/world/>)

[5] Filmes com indicações ao Oscar (disponível em: <http://awardsdatabase.oscars.org/>) ou com alta aprovação seguindo os critérios do agregador de críticas *Rotten Tomatoes* (disponível em: <https://www.rottentomatoes.com/>)

lançado em 1909,[6] apenas alguns anos após a criação da própria Sétima Arte.[7] Desde então, jornalistas têm aparecido constantemente em histórias cinematográficas.

Numa pesquisa realizada por Larry Langman acerca de filmes sobre jornalismo estadunidenses, aparecem cerca de mil obras lançadas de 1990 a 1996 sobre o tema (LANGMAN, 1998 apud NITSCH, 2005). Em *From Headline Hunter to Superman*, Richard Ness lista mais de 2,1 mil títulos - de cinema ou televisão, dos Estados Unidos ou não - que retratam a profissão (NESS, 1997 apud apud NITSCH, 2005).

Já num levantamento feito por Christa Berger (2002 apud GOMES, V. 2013) com filmes disponíveis para serem assistidos no Brasil, foram listados 785 filmes - de diversos países - que incluíam em suas sinopses palavras-chave associadas à profissão de jornalismo. A maioria (536 títulos) era estadunidense (GOMES, V.).

Nas produções encontradas por Berger, o jornalismo ou o jornalista podiam aparecer tanto como temas centrais da narrativa como secundários. Ou seja, foram listadas obras nas quais o jornalista era protagonista ou coadjuvante, ou nas quais a sua profissão era fundamental ou não dentro do enredo.

Pode-se ver com clareza, a partir dos números, a popularidade do jornalismo na Sétima Arte. Isto sem considerar que, como diz Vitor Gomes num comentário sobre a pesquisa de Christa Berger, muitas obras cinematográficas sobre jornalismo poderiam ser adicionadas à lista desde a publicação de seu trabalho. Um adendo que pode ser aplicado também às pesquisas de Langman e Ness:

> Poderiam ser adicionadas [à lista de Berger] diversas produções após 2003, ano seguinte à publicação da obra de Berger, que atenderiam à premissa de conter personagens jornalistas ou abordar o jornalismo como instituição como, por exemplo, Confidencial (EUA, 2006), Cidade do Silêncio (EUA/Inglaterra, 2007), Intrigas de Estado (EUA, 2009), A Caçada (Bósnia-Herzegovina/Croácia/EUA, 2007), Boa Noite, Boa Sorte (EUA, 2005) e Capote (EUA, 2005) (GOMES, V. 2013, p. 87).

E ainda podem ser acrescentadas mais produções desde a publicação de Vitor Gomes até a publicação deste artigo. *Homem*-Aranha (2002), O *Quarto de Jack* (2016) e *Três*

---

[6] "A primeira produção em que é possível identificar o jornalista em um papel de destaque é no filme "O Poder da Imprensa" (The power of the press). A obra foi lançada nos Estados Unidos no início do século XIX, mais precisamente em 1909. Ainda mudo e em preto e branco, a história gira em torno de um prefeito corrupto que tenta corromper o editor de um jornal, mas com a recusa do 43 profissional, o prefeito acaba destruindo a reputação e credibilidade do editor. Essa obra abriu caminho para que mais filmes com a temática fossem produzidos em todo mundo" (TURIN, 2015, p. 42-43)

[7] "Os irmãos Louis e Auguste Lumière são considerados os pais do cinema, pois em 1895 apresentaram seu invento em um café de Paris, o cinematógrafo, onde fizeram a primeira exibição paga de filmes. O período da descoberta do cinema até 1915 é considerado como o primeiro cinema" (TURIN, 2015, p. 42)

Anúncios Para Um Crime (2017), são alguns filmes recentes nos quais o jornalismo está presente mesmo que não como foco da história. Já *Boa Noite e Boa Sorte* (2006) *Spotlight* e *The Post – A Guerra Secreta* (lançado em 2018) são algumas das histórias atuais centradas na profissão e seus profissionais.

De fato, produções que giram em torno do jornalismo ou de jornalistas são tão comuns que diversos autores se referem a elas como *newspaper movies* e *journalism movies* - filmes de jornalismo, em tradução literal. Até porque, como ressalta Brian McNair, o jornalismo não é apenas uma área de trabalho bastante representada; a profissão está entre as mais retratadas (através de diversos gêneros cinematográficos)[8] e prestigiadas nos filmes:

> Filmes sobre professores universitários são escassos e raramente atraem tipos como George Clooney, Richard Gere ou Angelina Jolie. Filmes sobre contadores e banqueiros não constituem um gênero (ou uma série de gêneros, porque filmes sobre jornalismo têm assumido a forma de musicais, suspenses, biografias, faroeste, terror, ficção científica e filmes de guerra, para nomear sete gêneros reconhecidos) compondo mais de 2 mil títulos [...] (MCNAIR, 2011, p.366, tradução nossa, grifo nosso).[9]

A popularidade do jornalista como um personagem de tramas cinematográficas pode ser explicada por inúmeras razões, como aponta Quartiero (2018). Uma delas seria o fato de que muitos roteiristas também são ou foram jornalistas e, por consequência, gostariam de contar histórias sobre sua profissão.

> [...] estudiosos creditam a produção de bons filmes com críticas ao jornalismo à participação de jornalistas na escrita de roteiros. O primeiro homem contratado, exclusivamente, para escrever um filme foi o jornalista Roy McCardell, em 1908, um ano antes do lançamento do inaugural filme sobre jornalismo: The Power of the Press, de 1909, dirigido por Van Dyke Brook (AMBRÓSIO, GAVIRATI, SIQUEIRA, 2014, p. 2 apud QUARTIERO, 2018, p. 19).

Há razões também relacionadas à própria construção de roteiros. McNair (2011) constata que o jornalista, especialmente o repórter investigativo, é um dos profissionais mais

[8] Gênero: "'categoria ou tipo de filme que congrega e descreve obras a partir de marcas de afinidade de diversa ordem, entre as quais as mais determinantes tendem a ser as narrativas ou as temáticas' (NOGUEIRA, 2010, p. 3). Eles servem para identificar os filmes, organizá-los e estruturá-los. Além, é claro, de influenciarem diretamente no enredo. Sua função organizacional pode ser observada em vídeo locadoras, onde os filmes são separados por categorias. Outro ponto fundamental é que eles também são importantes para que o espectador saiba o que esperar de determinada obra em virtude de sua classificação por gênero" (TURIN, 2015, p. 16)

[9] "Films about university lecturers are thin on the ground, and rarely attract the likes of George Clooney, Richard Gere or Angelina Jolie. Films about accountants and bankers don't constitute a genre (or series of genres, because films about journalism have taken the form of musicals, thrillers, biopics, westerns, horror, sci-fi, and war films, to name but seven recognised genres) comprising more than 2000 titles [...]. Of all professions, indeed, only policemen and detectives occupy a comparably central place in the film-makers' field of vision" (MCNAIR, 2011, p. 366)

retratados nos filmes, assim como os detetives e policiais, porque ambos são "social e legalmente licenciados como caçadores da verdade, investigadores da vilania, guardiões da maioria da população, moralmente correta e cumpridora da lei, contra a corrupção e o crime" (2011, p. 366, tradução nossa).[10]

Essa é uma relação importante de se fazer, pois mostra como o jornalista funciona como um eficiente motor de narrativas quando utilizado como protagonista de uma história. Filmes baseados em histórias jornalísticas reais, assim como as de policiais, tratam de casos chocantes (como a pedofilia na Igreja Católica em *Spotlight*), formando assim tramas que interessam o público, que quer ver o desenrolar da trama (NITSCH, 2005 apud QUARTIERO, 2018). Além disso, são narrativas nas quais "o bem" e "o mal" são fáceis de distinguir – os jornalistas heróis em busca da verdade contra a mentira e a pedofilia, as vilãs; ou repórteres contra um assassino em série (caso de *Zodíaco*, 2007).

Assim, em sua busca pela verdade e pela justiça, ele enfrenta diversos obstáculos criados pelos antagonistas da história, cujo objetivo é esconder essa verdade. Isso gera, segundo McNair, conflito, tensão e drama - fatores essenciais de uma narrativa. As dificuldades e superações fazem com que o espectador fique torcendo (e, portanto, interessado na trama) para que o protagonista ganhe.

Por outro lado, há razões que tornam o jornalista bastante utilizado mesmo quando ele é um dos personagens principais de filme. Outras profissões, como garçons e caixas de supermercado, aparecem em filmes apenas para ambientar a cena na qual o protagonista está (um restaurante, por exemplo). Já o jornalista, mesmo quando secundário na trama, possui outras funções além de fazer parte do ambiente. Eles concedem aos outros personagens e, indiretamente, aos espectadores informações importantes sobre o contexto do filme.

É como ocorre em *O Dia Depois de Amanhã* (2004), sobre um desastre natural que destrói várias cidades do mundo. Nele, muitas vezes os personagens principais só conseguem entender o quão destrutivo é o desastre através do noticiário. Isso porque a maioria das pessoas, incluindo os protagonistas, busca refúgio e não pode saber o que acontece fora de seus esconderijos. Dessa forma, os jornalistas mostram aos personagens - e aos que estão vendo o filme – os perigos que os protagonistas devem enfrentar. Este papel ativo e significativo dado esse profissional, mesmo quando figurante, pode vir de como a população o considera importante dentro da sociedade como propagadores de informação: "[...] a simples presença do personagem jornalista no enredo do filme contaminava as imagens que o

[10] "[...] socially and legally licensed pursuers of the truth, investigators of villainy, guardians of the morally upright and law-abiding majority against corruption and crime" (MCNAIR, 2011, P. 366)

acompanhavam, conferindo-lhes uma veracidade" (ROSA, R. 2006, p. 18 apud QUARTIERO, 2018).

Só que há filmes que trazem uma visão negativa acerca do jornalismo. Isto pode ser visto em *Harry Potter e o Cálice de Fogo* (quarto filme da saga *Harry Potter*, lançado em 2005) A repórter do Profeta Diário[11] Rita Skeeter é caracterizada como fofoqueira e mentirosa – uma crítica aos tabloides sobre celebridades. De forma oposta aos repórteres heroicos vistos em *Zodíaco*, por exemplo, ela é uma antagonista. Entretanto, assim como os heróis, ela está no filme como uma geradora de conflitos (que o protagonista, o bruxo Harry Potter, deve superar) e como uma fonte de informações para o espectador, já que em determinadas cenas ela retoma informações dos filmes anteriores da saga, mas que continuam relevantes em *O Cálice de Fogo*.

Independentemente de como são mostrados, o fato é que os jornalistas estão presentes numa lista cada vez maior e mais diversificada de filmes (de dramas em preto e branco como *Boa Noite e Boa Sorte* a filmes de fantasia como *Harry Potter*). Isso porque não apenas os cineastas, mas os espectadores se interessam e pagam para assistir a esses filmes.

> *Spotlight - Segredos Revelados,* por exemplo, arrecadou mais de U$ 90 milhões em bilheteria, tendo custado cerca U$ 20 milhões para ser produzido.[12] *The Post - A Guerra Secreta* arrecadou mais U$ 174 milhões, contra um custo de produção três vezes menor. Com um orçamento relativamente baixo, de U$ 8,5 milhões, *O Abutre* fez quase seis vezes mais dinheiro: (U$50,3 milhões). Mesmo quem não se interessa por *journalism movies* vai acabar encontrando esses personagens. É pouco provável que alguém tenha ido assistir a Harry Potter e o Cálice de Fogo por causa dela, mas todos que viram o filme notaram e devem ter formado alguma opinião sobre a jornalista Rita Skeeter. E não foram poucas pessoas. O Cálice de Fogo é o filme de maior bilheteria de 2005, arrecadando U$ 896 milhões mundialmente. (QUARTIERO, 2018, p. 26-27).

Afinal, as obras estudadas neste artigo são mais que expressões de arte, são produtos de uma indústria que visa o lucro e arrecada bilhões de dólares por ano.[13] O cinema é um dos mais eficientes instrumentos da indústria cultural (GOMES, V. 2013), a qual transforma informação e cultura em mercadorias que pessoas compram para satisfazer seus desejos (EUCLYDES, ALVARENGA, 2009 apud QUARTIERO, 2018). Ademais, além de entreter, como parte da indústria cultural "as imagens reproduzidas pelos filmes são recebidas e absorvidas pela sociedade, formando assim uma visão de mundo sobre um determinado

---

[11] O *Profeta Diário* é um jornal impresso e o maior veículo de comunicação do mundo bruxo na saga Harry Potter

[12] Todos os dados sobre orçamentos e bilheterias dos filmes foram recolhidos do site IMDb (Internet Movie Database, ou "Base de Dados de Filmes da Internet"). Disponível em: <https://www.imdb.com/>

[13] Disponível em: <https://www.statista.com/topics/964/film/>

personagem" (AMBRÓSIO, GAVIRATI, SIQUEIRA, 2014, p. 3 apud QUARTIERO, 2018, p. 27).

> Logo, todos esses filmes, lançados ao longo de mais de um século, que reproduzem diversas imagens e valores sobre o jornalismo devem ter tido algum impacto [sobre o imaginário público acerca desta profissão]. Os inúmeros personagens e histórias relacionados à profissão devem ter influenciado na maneira como a população - e os próprios jornalistas - enxergam essa profissão e esse profissional (QUARTIERO, 2018, p. 27)

Não se deve esquecer eu a própria audiência influencia os filmes que ela consome, já que a indústria do cinema também busca mostrar aquilo que seus consumidores querem ver (MILAN, 2011 apud QUARTIERO, 2018). De qualquer maneira, entender como filmes do Século XXI representam o jornalista pode nos ajudar a entender como o imaginário público enxerga esse profissional.

REPRESENTAÇÕES DO JORNALISTA

Seguindo o recorte de filmes a serem estudados neste trabalho, foram escolhidas as obras *Boa Noite e Boa Sorte, Harry Potter e o Cálice de Fogo, Homem-Aranha* (2002)*, O Abutre* (2014), *O Diabo Veste Prada* (2006), *Spotlight – Segredos Revelados, The Post – A Guerra Secreta, Três Anúncios Para Um Crime* (2018) e *Zodíaco*. A partir da análise destes nove filmes, foram elencadas as cinco representações de jornalistas mais recorrentes:

O jornalista herói e o sacrifício da vida pessoal: representação muito clara em *Boa Noite e Boa Sorte, Spotlight, The Post* e *Zodíaco*. Estes filmes são todos baseados em histórias reais e notórias de jornalismo. Neles, os protagonistas são jornalistas que fazem investigações em busca de verdades que podem contribuir para o bem da sociedade. São enredos nos quais são representados diversos valores jornalísticos (TRAQUINA, 2005), como liberdade de imprensa, imparcialidade e autonomia dos meios de comunicação. Surgem nessas representações a ideia de um jornalista herói e extremamente altruísta, disposto a sacrificar a própria vida pessoal em prol da sociedade:

> No "tipo ideal" esboçado, os membros desta comunidade interpretativa são pessoas comprometidas com valores da profissão em que agem de forma desinteressada, fornecendo informação, ao serviço da opinião pública, e em constante vigilância na defesa da liberdade e da própria democracia. [...] por diversos meios, incluindo o cinema, o *ethos* jornalístico tem sido divulgado até se tornar um mito poderoso (TRAQUINA, 2005, p. 129).

Em *Zodíaco*, por exemplo, o jornalista principal faz um trabalho ainda melhor que os próprios policiais presentes na trama. Fissurado por encontrar um assassino em série que tem deixado vítimas ao longo de vários anos sem ser preso, o herói do filme perde horas de sono, fica prestes a se separar de sua esposa e arrisca a própria vida em busca da verdade.

The Post, Boa Noite e Boa Sorte trazem consigo uma representação bastante carregada do jornalismo como um "quarto poder", que é a de que o jornalismo deve monitorar, questionar e investigar aqueles que estão no poder, sempre para o bem da sociedade democrática (ALBUQUERQUE, 2009). Em *The Post* e *Boa Noite e Boa Sorte*, jornalistas investigam mentiras e segredos governamentais que colocavam em risco a vida dos cidadãos de seu próprio país, os Estados Unidos, durante a Guerra Fria. Já em *Spotlight*, repórteres investigativos descobrem e combatem um sistema institucional, com colaboração instituições governamentais ou não, que protegia padres pedófilos.

Em todos os casos, os protagonistas passam dia e noite trabalhando, perdendo contato com família e amigos. Tudo visto como um sacrifício necessário e positivo, pelo bem maior.

Este sacrifício da vida pessoal pelo trabalho aparece também em *O Diabo Veste Prada*, no qual a protagonista faz diversas escolhas que vão contra seus valores pessoais e afastam seus amigos para conseguir fazer seu trabalho da melhor forma possível. Sua colega de trabalho, com os mesmos objetivos, chega a se acidentar e parar no hospital. Já a antagonista do filme, a editora-chefe da revista para qual a protagonista trabalha, está prestes a se divorciar por dar a vida pelo trabalho.

O jornalista mau: já em *Harry Potter e o Cálice de Fogo, Homem-Aranha, O Abutre* e *Três Anúncios Para Um Crime*, os jornalistas são personagens de má índole. Ao invés de buscar a verdade em pelo bem da sociedade, esses personagens escondem, alteram ou abusam da verdade para benefício próprio.

De forma insensível, em todos esses filmes os jornalistas dão suas notícias sem levar em consideração como as pessoas podem ser afetadas por isso. O que importa é uma boa audiência. Em *Homem-Aranha*, o chefe do protagonista faz de tudo para distorcer as notícias para conseguir uma manchete polêmica e negativa sobre o Homem-Aranha em seu jornal e, assim, vender mais, mesmo quando o super-herói o salva de perigo.

Em *O Abutre*, os próprios personagens principais são jornalistas de má índole. Novamente, para conseguir maior audiência e mais dinheiro, o protagonista chega a alterar cenas de crimes e até mesmo a cometer atos ilegais para conseguir dar a notícia mais impactante.

Ao representar os jornalistas dessa maneira, tais filmes deixam claro que esses personagens não são exemplos a serem seguidos, já que suas ações trazem repercussões negativas a outros personagens ou até aos próprios jornalistas.

Arrogância: independentemente da índole dos personagens, nos filmes analisados a maioria dos jornalistas é arrogante. Eles se consideram mais inteligentes, mais perspicazes, ou mais importantes do que outras pessoas ou até mesmo outros jornalistas.

Rita Skeeter, ao aparecer pela primeira vez em *Harry Potter e o Cálice de Fogo,* deixa claro que, entre ela e os entrevistados, ela é a mais relevante e famosa. Em *O Abutre, The Post* e *Spotlight* há várias cenas em que os repórteres trocam farpas entre si. Em uma cena de *Boa Noite e Boa Sorte*, o âncora do jornal diz aos seus colegas que o não há como ganhar um argumento contra um jornalista. Enquanto em *O Diabo Veste Prada,* todos os que trabalham na revista têm medo da editora-chefe, conhecida pelo seu desdém aos outros, suas expectativas difíceis de serem alcançadas e seus comentários maldosos.

Álcool e cigarro: com exceção de *Harry Potter* e *Três Anúncios Para Um Crime*, todas as obras estudadas possuem alguma cena em que os jornalistas aparecem fumando ou consumindo bebidas alcóolicas. Em *Boa Noite e Boa Sorte*, o protagonista fuma enquanto apresenta o jornal e, durante os intervalos da emissora, é exibido um comercial de cigarros.

Bares são mostrados como locais onde esses personagens discutem e têm ideias sobre o seu trabalho, ou seja, mesmo em locais onde estariam se entretendo, eles estão pensando na profissão. O ato de fumar também entra como uma forma de aliviar o estresse. Além disso, essa associação entre álcool, cigarro e jornalista pode ser vista como um reforço da percepção pública de que jornalismo seria uma profissão masculina (AMBRÓSIO, GAVIRATI, SIQUEIRA, 2014 apud QUARTIERO, 2018).

Caos: remetendo mais uma vez ao sacrifício da vida pessoa, a vida dos jornalistas – novamente, com exceção de *Harry Potter* e *Três Anúncios Para Um Crime,* nos quais os jornalistas aparecem menos que nos outros analisados – é representada nos filmes como cheia de caos. As redações e emissoras de TV aparecem movimentadas, com pessoas correndo, fumando e conversando enquanto os protagonistas fazem o seu trabalho. O dia desses personagens é muitas vezes imprevisível e eles acabam tendo que sair de casa durante e correr para o trabalho.

Muitas vezes o caos está associado com o tempo. Em *O Abutre*, o protagonista sempre ouve o rádio da polícia para saber quando e onde ocorreram acidentes, para que ele possa filmar. Com o intuito de ser o primeiro a dar a notícia ou ainda conseguir cenas exclusivas de

algum crime, ele corre acima da velocidade com seu carro e faz manobras perigosas para chegar ao local da notícia. Logo, outro caso acontece e ele corre de novo.

Em *Spotlight – Segredos Revelados*, os repórteres chegam a pegar voos de última hora para conseguir informações desejadas. Um dos personagens principais, para conseguir investigar dados, muitas vezes aparece correndo para chegar aos seus destinos antes que eles abram, chegando a quase ser atropelado.

Cenas parecidas como essas podem ser encontradas em *O Diabo Veste Prada*, *Zodíaco* e *The Post – A Guerra Secreta*. Entretanto, a ideia vai além de demostrar como o trabalho dos jornalistas é árduo; cenas assim geram conflitos e tensão e fazem da trama e suas cenas mais empolgantes para a audiência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como visto neste artigo, o cinema como uma indústria cultural influencia, através de valores e ideias passados por seus filmes, o imaginário público acerca dos temas abordados em seus produtos. Da mesma forma, a própria percepção que o público tem sobre algo tem influência sobre o cinema. No caso do jornalismo, portanto, como diz Milan (2011 apud QUARTIERO, 2018), os filmes podem ser entendidos como reflexos daquilo que a população pensa sobre essa profissão e seus profissionais.

Por isso, ao entender as razões para jornalistas serem personagens tão recorrentes e importantes em narrativas cinematográficas pode nos dizer algo sobre a importância dada pela população a esses profissionais. Do mesmo modo, entender que representações são reproduzidas nesses filmes durante o Século XXI pode nos dizer como a sociedade, que dá tanta importância ao jornalismo, enxerga o jornalismo atualmente.

Este trabalho pode levar a futuras pesquisas sobre o que as representações encontradas significam e o que elas podem ensinar sobre as expectativas que a sociedade tem em relação aos jornalistas. Entender esses filmes então pode nos permitir entender o que pode ser melhorado na nossa profissão, para então exercê-la da melhor maneira possível.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Afonso. **As Três Faces do Quarto Poder**. Minas Gerais: XVIII Encontro da Compós, 2009. Disponível em: <https://www.academia.edu/25956715/As_Tr%C3%AAs_Faces_Do_Quarto_PODER1/>. Acessado em: 5 de abril de 2018.

EL PAÍS. **9 lições que 'Spotlight' te ensina sobre o jornalismo.** Disponível em: <http://brasil.elpais.com/brasil/2016/01/19/cultura/1453227211_733111.html>. Acessado em: 8 de junho de 2017.

FOLHA DE SÃO PAULO. **Vitória de 'Spotlight' injeta ânimo no jornalismo, diz editor**. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/02/1744772-vitoria-de-spotlight-injeta-animo-no-jornalismo-diz-editor.shtml>. Acessado em: 8 de junho de 2017.

GOMES, Vitor Luiz Menezes. **O jornalista enquanto herói:** uma proposta para análise das representações do jornalismo no cinema. Estudos em Jornalismo e Mídia. Vol. 10 Nº 1. Jan. - Jun. 2013.

MCNAIR, Brian. **Journalism at the Movies,** Journalism Practice. Routledge, 2011. Disponível em: <https://www.ijpc.org/uploads/files/mcnair%202011.pdf/>. Acessado em: 3 de março de 2018.

QUARTIERO, João Victor Zabot. **O Jornalismo do Cinema: um documentário sobre como filmes do Século XXI representam a profissão e o profissional do jornalismo.** Trabalho de Conclusão de Curso (Comunicação Social – Jornalismo). UFPR. Curitiba: 2018.

ROSSI, Clovis. **O que é jornalismo.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

TURIN, Andressa. **O jornalismo sob a ótica do cinema norte-americano a representação do jornalista nos filmes Garota Exemplar, O Abutre, O mensageiro e Sem Proteção.** Dissertação (dissertação em Comunicação Social). UP. Curitiba: 2015.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo Volume 1:** Porque as notícias são como são. Florianópolis: Insular Ltda, 2005.

VEJA. **Spotlight: o jornalismo investigativo não acabou.** Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/a-boa-e-velha-reportagem/spotlight-o-jornalismo-investigativo-nao-acabou/>. Acessado em: 8 de junho de 2017.

ANÁLISE DA RECEPÇÃO DOS FÃS SOBRE O FILME ROGUE ONE – UMA HISTÓRIA STAR WARS

Daniel Arias ZIERHUT, Mestrando (UFPR)[1]
Valquiria Michela JOHN, Doutora (UFPR)[2]

RESUMO: O objetivo deste trabalho é analisar a recepção de um grupo de fãs e da crítica especializada sobre o filme Rogue One, buscando semelhanças e diferenças para perceber o quanto da extensa narrativa transmídia construída por Star Wars influencia na recepção de novos conteúdos. Para tanto analisou-se as críticas de especialistas agrupadas pelo portal AdoroCinema e aplicou-se um questionário dentro de grupos de fãs de Star Wars no facebook. Os resultados apontam semelhanças entre a crítica especializada e a crítica dos fãs, que tem uma visão positiva sobre o filme, destacando a importância do mesmo para a correção de uma das falhas do roteiro de Star Wars – Uma Nova Esperança. Este trabalho é exploratório inicial e faz parte de um estudo mais amplo sobre a recepção dos fãs aos novos produtos cinematográficos da franquia após a aquisição da marca pela Disney.

PALAVAS-CHAVE: Cultura da Convergência; Narrativa Transmidia; Star Wars; Recepção; Fãs.

INTRODUÇÃO

Em um de seus trabalhos Henry Jenkins (2009) indica que a sociedade tem se reconfigurado no que o autor chama de Cultura da Convergência, para o autor a sociedade está passando por um processo complexo de redefinição de suas relações com a mídia e com outras pessoas por isso ele classifica esse momento como uma nova cultura. Explicando melhor o seu conceito aponta que essa cultura é formada por três pilares: a convergência tecnológica dos meios, afinal cada vez mais as tecnologias têm se fundido; a inteligência coletiva, onde as pessoas compartilham conhecimento entre si afim de criar um conhecimento maior e melhor e; e a cultura participativa, porque as pessoas aprenderam a interagir com as mídias. É nesse contexto que se concretiza uma nova narrativa, a transmídia

A narrativa transmídia tem a capacidade de contar uma história desenvolvendo ela em diferentes plataformas, ampliando assim seu alcance, não é apenas a reprodução de uma mesma história em outras plataformas, é continua-la a fim de expandir o próprio universo dela, contando mais detalhes sobre os locais e personagens. No contexto desse tipo de narrativa o espectador assume um papel importante, por isso Jenkins busca mudar a visão que

[1] Mestrando em Comunicação na Universidade Federal do Paraná. Possui graduação em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda pela UNICENTRO-PR. Email: danielzierhut@hotmail.com
[2] Professora do PPGCOM e do DECOM da Universidade Federal do Paraná - UFPR. Doutora em Comunicação e Informação pela UFRGS. Possui graduação em Jornalismo pela Universidade do Vale do Itajaí e mestrado em Educação pela UFSC. Email. vmichela@gmail.com

se tem sobre os fãs, ele o coloca como aquele que sabe muito sobre aquele assunto e se interessa em saber mais. O fã assume um papel importante porque será o responsável por coletar as informações que são dispersas pelas plataformas, ele as reúne e discute sobre elas em grupos que tem o mesmo interesse, criando teorias e novos caminhos para as histórias.

Star Wars é umas das maiores franquias da cultura pop, tanto em faturamento quanto em influência, a narrativa transmidiática da saga ajudou a construir um universo muito grande acessado por muitas pessoas. A marca atraiu a atenção da Disney que acabou adquirindo a franquia e retomando a mesma nos cinemas. Essa volta de Star Wars ao cinema e a nova configuração que a Disney deu a franquia provocou reações dos fãs, nem sempre positivas.

Essa reação dos fãs que chama a atenção dos pesquisadores para este trabalho, com intuito de compreender a recepção dos novos filmes pelos fãs buscou-se formas de chegar a eles e entender como se dá essa nova relação.

Para entender como se dá a recepção de uma narrativa transmídia com mais de 40 anos pelo público buscou-se algumas alternativas, o primeiro passo foi localizar grupos de fãs no facebook para iniciar uma observação dos mesmos, depois de uma análise prévia percebeu-se que uma análise dos comentários no grupo não responderia as questões latentes, com isso chegou-se a decisão de elaborar e aplicar um questionário nestes grupos de fãs com perguntas mais específicas. Para chegar ao questionário foi feita uma análise de conteúdo em cima das críticas de especialistas em cinema, destacando alguns pontos que deveriam estar presentes no questionário.

Após a coleta dos dados os mesmos foram tabulados e comparados, ou seja, comparou-se a opinião dos fãs e da crítica, que muitas vezes também é fã. O presente trabalho focou na recepção dos fãs a cerca do spin-off Rogue One – Uma história Star Wars, o segundo derivado da franquia que foi produzido pela Disney. A análise revelou que o público que assistiu ao filme aprovou o mesmo em grande parte, porém com certa ressalva sobre a necessidade do filme. Uma parte importante do público que essa pesquisa não conseguiu alcançar foi aquela que não assistiu ao filme e quais seriam as suas motivações. A recepção sobre Rogue One permitiu entender que mesmo que uma narrativa transmídia já tenha sucesso ela precisa se preocupar com cada produto, adotar cuidados especiais e atribuir importância a produção.

CULTURA DA CONVERGÊNCIA E NARRATIVA TRANSMÍDIA

O avanço do digital sobre a sociedade vem provocando estudos em várias áreas, na comunicação há um movimento para nomear esse fenômeno cultural. Henry Jenkins é um dos

autores que se preocupa em entender a relação da sociedade com produtores de conteúdo. O autor chama esse momento de cultura da convergência:

> A convergência não depende de qualquer mecanismo de distribuição específico. Em vez disso, a convergência representa uma mudança de paradigma – um deslocamento de conteúdo de mídia específico em direção a um conteúdo que flui por vários canais, em direção a múltiplos modos de acesso a conteúdos de mídia e em direção a relações cada vez mais complexas entre a mídia corporativa, de cima para baixo, e a cultura participativa, de baixo para cima. (JENKINS, 2009, p. 325)

Essa cultura segundo Jenkins é composta por três pilares, sendo eles: convergência tecnológica dos meios, cultura participativa e inteligência coletiva.

A convergência tecnológica é um processo que vem acontecendo há um tempo aproximando as plataformas, fundindo algumas e criando novas tecnologias. Esse processo afeta principalmente a parte de produção de conteúdos. Estudos de Wilson Dizard Jr (2000) destacam a influência do desenvolvimento tecnológico no funcionamento das grandes corporações norte-americanas, muitas empresas de comunicação estão se fundindo com empresas de telecomunicações ou de entretenimento para assim, poder oferecer um conteúdo multimidiático sem precisar depender de uma outra empresa. (DIZARD JR, 2000)

Já cultura participativa surge contradizendo a ideia de cultura de massa apresentada anteriormente nos estudos sobre comunicação. Jenkins, Ford e Green destacam esse modelo de cultura mais participativa, onde as pessoas agem mais ativamente no processo de produção: "moldando, compartilhando, reconfigurando e remixando conteúdos de mídia de maneiras que não poderiam ter sido imaginadas antes" (JENKINS, FORD, GREEN. 2014, p. 24). Surge então novas possibilidades para os conteúdos desenvolvidos.

Outro pilar da cultura da convergência é a inteligência coletiva. Segundo Santaella (2008) o pesquisador Kerchove acreditava ser o inventor desse conceito, e que isso chamaria a atenção da comunidade científica. Kerchove (1997, p.253, citado por SANTAELLA, 2008, p. 106) acreditava que: "a internet é, na realidade, um cérebro, um cérebro coletivo, vivo, que dá estalidos quando estamos a utilizar. É um cérebro que nunca para de trabalhar, de pensar, de produzir informação, de analisar e combinar".

O conceito mais difundido de inteligência coletiva, vem de Pierre Lévy (2014), em seus estudos o autor define que a inteligência coletiva:

> É uma inteligência distribuída por toda a parte, incessantemente valorizada, coordenada em tempo real, que resulta em uma mobilização efetiva das competências. Acrescentemos à nossa definição este complemento indispensável: a base e o objetivo da inteligência coletiva são o reconhecimento e o enriquecimento mútuo das pessoas, e não o culto de comunidades fetichizadas e hipostasiadas. (LÉVY, 2014, p. 29)

Portanto trata-se de uma inteligência que não se concentra em uma única pessoa, mas considera que todas as pessoas podem colaborar com a mesma, todos juntos a constroem e devem contribuir para valorizá-la. Ela baseia-se na interação por meio das tecnologias digitais, pois é construída a todo momento. E por fim, destaca a pluralidade das pessoas e da sociedade, e as diferenças de seus conhecimentos. (LÉVY,2014)

Para os estudos de narrativa transmídia Jenkins destaca algumas características particulares que provem da inteligência coletiva, destacando um grupo específico de pessoas que são o interesse do seu estudo, os grupos de fãs. Por isso Henry Jenkins (2009) ressalta:

> A inteligência coletiva refere-se a essa capacidade das comunidades virtuais de alavancar a expertise combinada de seus membros. O que não podemos saber ou fazer sozinhos, agora podemos fazer coletivamente. E a organização de espectadores no que Lévy chama de comunidades de conhecimento permite-lhes exercer maior poder agregado em suas negociações com produtores de mídia. (JENKINS, 2009, p.56)

É nesse contexto de cultura da convergência que Jenkins posiciona seu principal conceito, pelo qual é mais conhecido, a narrativa transmídia. A principal característica da narrativa transmídia é não se conter em apenas um suporte para contar sua história, é expandir a sua narrativa por diferentes meios a fim de aproveitar o que cada um pode oferecer de melhor para a construção daquele universo fictício. Cria-se uma história que sempre pode oferecer mais ao seu público, seja expandindo o enredo, ou apresentando melhor um personagem secundário, ou apresentando um novo ponto de vista a partir de um mesmo acontecimento.

> A narrativa transmidiática refere-se a uma nova estética que surgiu em resposta à convergência das mídias – uma estética que faz novas exigências aos consumidores e depende da participação ativa de comunidades de conhecimento. A narrativa transmidiática é a arte da criação de um universo. Para viver uma experiência plena num universo ficcional, os consumidores devem assumir o papel de caçadores e coletores, perseguindo pedaços da história pelos diferentes canais, comparando suas observações com as de outros fãs, em grupos de discussão on-line, e colaborando para assegurar que todos os que investiram tempo e energia tenham uma experiência de entretenimento mais rica (JENKINS, 2009, p. 47).

Para entender a narrativa transmídia além do que é dito por Jenkins, pode-se recorrer a alguns outros autores que partiram do conceito dele, mas já defendem sua própria definição, como é o caso de Carlos Scolari, que após um longo levantamento sobre o tema em seu livro *Narrativas transmedia,* chega à seguinte definição: "um tipo de relato onde a história se distribui através de múltiplos meios e plataformas de comunicação, e em qual uma parte dos

consumidores assume um papel ativo no processo de expansão.” (SCOLARI, 2013, p. 46, tradução nossa)

Como pode-se perceber nessas definições a narrativa transmídia depende de um planejamento muito bem executado para definir que parte da história cada plataforma pode desenvolver, levando em conta o público tradicional de cada uma e a capacidade de investimento financeiro. O autor Scolari (2011) apresenta a saga Star Wars como exemplo de narrativa transmídia.

A franquia Star Wars iniciou-se em 1977, fruto da mente de George Lucas, o diretor e roteirista tinha como desejo levar uma história para os cinemas totalmente sob seu controle, chegando a financiar o lançamento dos filmes para evitar a interferência de estúdios. A história de Luke, Leia e Han foi um sucesso e acabou saindo das mãos de seu criador e se transformando em uma das maiores franquias midiáticas da história, expandindo sua história em livros, HQ’s, games, séries animadas e produções independentes de fãs. (TAYLOR, 2015). Essa expansão se encaixa na definição de narrativa transmídia, dada posteriormente por Henry Jenkins, Star Wars foi confirmada como narrativa transmídia nos estudos de Carlos Scolari (2011). A franquia resiste mesmo após 40 anos de seu lançamento, em 2012 a Walt Disney Company adquire os direitos sobre a franquia e retoma a narrativa nos cinemas.

Um dos grandes desafios das narrativas transmídia é conviver com as respostas imediatas dos fãs, que hoje ocupam a internet e se juntam em comunidades virtuais, rapidamente respondendo sobre o que está sendo produzido, essas comunidades podem criar ecos negativos ou positivos para o conteúdo das narrativas. Para entender melhor esses processos é necessário buscar as definições sobre fãs.

Henry Jenkins (2015) é um dos pesquisadores que mais defende o estudo sobre fãs, umas das preocupações do mesmo é a de retirar a imagem ruim que se tem quando ouve o termo. No trabalho de reconstruir a imagem que se tem sobre fãs principalmente na pesquisa acadêmica, Henry Jenkins baseia-se no trabalho de Michel de Certeau sobre leitura ativa, sendo assim define:

> Os fãs tornam-se um modelo do tipo de “invasão” textual que Certeau associa a leitura popular. Suas atividades propõem questões importantes a respeito da capacidade de produtores televisivos restringirem a criação e circulação de sentidos. Fãs constroem sua identidade cultural e social a partir do empréstimo e da modulação de imagens da cultura de massa, articulando interesses que costumam não ter voz na mídia dominante. (JENKINS, 2015, p.42)

Na edição do livro Invasores do Texto: fãs e cultura participativa de Henry Jenkins que foi lançado no Brasil, há um artigo introdutório da autora Raquel Recuero, ressaltando a

importância do pesquisador para o tema cultura de fãs e também reforçando a influência desses grupos com a advento do digital. A autora ressalta que desde que o livro foi escrito a relação dos fãs com os produtores de conteúdo modificou bastante, e segundo ela: “os fãs passaram a ter um papel cada vez mais ativo, visível e complexo na cultura contemporânea”. (RECUERO, apud JENKINS, 2015) Por isso é importante estudar esses grupos para entender mais sobre a cultura da convergência.

Este trabalho tem como objetivo analisar a recepção dos fãs e da crítica especializada em cinema, especificamente como os mesmos receberam o filme Rogue One – Uma história Star Wars, o segundo spin-off da franquia lançado pela Disney e que tinha como protagonista um dos principais personagens da franquia.

Para se chegar a isso, a análise se dividiu em 3 momentos, primeiro analisou-se os textos da crítica especializada sobre o filme, para se ter uma base confiável as críticas foram selecionadas diretamente do site Adoro Cinema que compila os textos dos principais portais do país sobre o tema. Num segundo momento já de posse de algumas informações retiradas das críticas de especialistas foi elaborado um questionário online que foi disponibilizado em grupos de fãs de Star Wars no facebook, os grupos selecionados foram o Star Wars fãs e o Academia Jedi do Seu Darth, ambos com um número expressivo de participantes e que permitiram a entrada dos pesquisadores e a disponibilização do questionário, justificando assim a escolha dos mesmo. Optou-se pela aplicação do questionário pois uma análise prévia dos posts e comentários do grupo mostrou que não se extrairia as informações necessárias se fosse realizada somente uma observação participante e o tempo disponível para realização da pesquisa não permitiria a realização de uma netnografia. O último momento da pesquisa compara a resposta dos fãs com a resposta dos críticos, buscando semelhanças e diferenças nos pontos de vista.

Como este trabalho foca nos receptores de conteúdo se aproxima dos estudos de recepção. Falando sobre análise da recepção Jacks e Escosteguy definem como: “análise da audiência – com – análise de conteúdo, o que tem dupla natureza, qualitativa e empírica”. (JACKS, ESCOSTEGUY, 2005. p. 42)

Os dados coletados pelo questionário foram analisados seguindo os métodos de pesquisa quantitativa para perguntas fechadas e para perguntas abertas foi feita uma análise de conteúdo que se trata de:

> Um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter, por procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos

> relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) destas mensagens. (BARDIN, 1977, p. 42)

Esse tipo de análise permite classificar a reação ao filme como positiva ou negativa, ainda permitiu que outros dados fossem destacados dos comentários por aparecerem repetidamente criando assim novas categorias de análise.

Para entender porque os pesquisadores baseiam essa pesquisa em grupos de fãs no facebook é importante retomar alguns conceitos sobre comunidades virtuais, já que a importância dos fãs já foi ressaltada nesse trabalho. Raquel Recuero traz a seguinte definição sobre comunidade virtual: "Comunidade Virtual" seria o termo utilizado para os agrupamentos humanos que surgem no ciberespaço, através da comunicação mediada pelas redes de computadores (CMC).” (RECUERO, 2001, p. 5)

Os primeiros estudos sobre comunidades virtuais são atribuídos a Rheingold (1996), esse autor para definir comunidades virtuais também destaca dois outros termos, internet e ciberespaço:

> As comunidades virtuais são agregados sociais que surgem da Internet, quando uma quantidade suficiente de gente leva adiante essas discussões públicas durante um tempo suficiente, com suficientes sentimento humanos, para formar redes de relações pessoais no ciberespaço. (RHEINGOLD, 2000, sp)

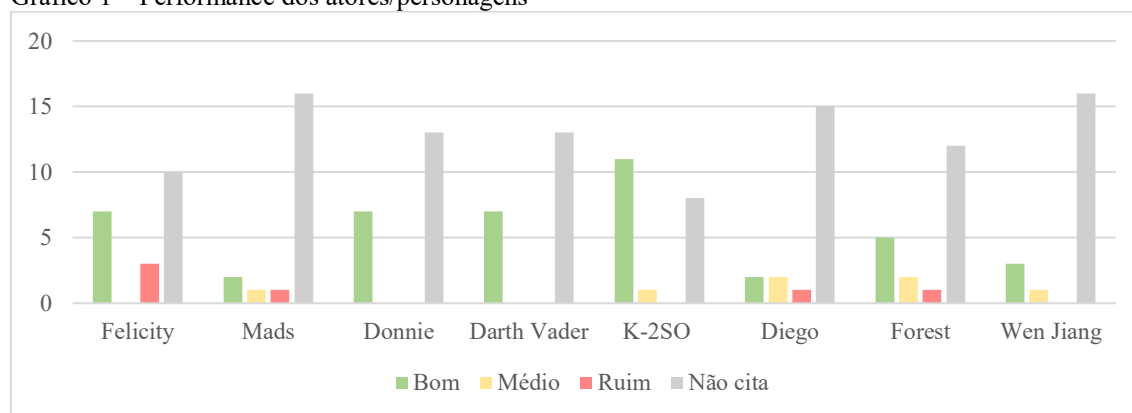
As comunidades virtuais reforçam duas características importantes da cultura da convergência que já foram apresentadas. Esse tipo de comunidade é o espaço onde se constrói a inteligência coletiva, pois todos discutem a fim de desenvolverem seus conhecimentos, a partir dessas discussões essas comunidades podem ganhar força no espaço da cultura participativa, cobrando as corporações para que saciem seus desejos.

Após a observação pelos pesquisadores desses grupos (Star Wars fãs e Academia Jedi do Seu Darth) percebeu-se que seria uma boa opção disponibilizar o questionário nesses grupos porque já se limitava o público que queria atingir, fãs de Star Wars, evitando assim que outras respostas interferissem nos resultados.

A OPINIÃO DA CRÍTICA ESPECIALIZADA E DOS FÃS

O primeiro passo dessa pesquisa foi analisar a opinião da crítica especializada sobre o filme, esse material foi coletado e separado em categorias. Para essa análise foram retiradas 20 críticas do site Adoro Cinema que compila os textos dos principais portais que falam sobre cinema, somente os textos de páginas brasileiras foram selecionadas, os de sites internacionais foram excluídos. Isso se justifica pelo fato do questionário ter sido aplicado somente com fãs brasileiros, por isso buscou-se essa proximidade.

Foram analisados os seguintes aspectos: as atuações dos atores Felicity Jones como Jyn Erso; Diego Luna como Cassian Andor; Ben Mendelsohn como Almirante Orson Krennic; Forest Whitaker como Saw Guerrera; Mads Mikkelsen como Galen Erso; Donnie Yen como Chirrut Imwe; Jiang Wen como Baze Malbus; além das participações dos personagens Darth Vader e K-2SO. Também analisou-se as opiniões acerca da direção, roteiro e elenco como um todo. No decorrer da análise também percebeu-se necessário um olhar atento as citações sobre o *fan service* no filme e ao fato de ser uma protagonista mulher. Ainda era de interesse dos pesquisadores buscar no texto crítico pistas que indicassem se o autor do mesmo era um fã da franquia.

Gráfico 1 – Performance dos atores/personagens

Fonte: elaborado pelo autor

O desempenho da protagonista foi citado em metade das críticas, 7 avaliações positivas e 3 negativas. Os personagens de Donnie Yen, Darth Vader e a androide J-2SO sempre que citados foram apresentados como destaques do filme.

O roteiro foi classificado como bom pela maioria dos críticos, que ressaltam o fato do mesmo corrigir uma falha do roteiro do Star Wars Episódio IV. Outros destaques da crítica foram: 15 textos destacaram o *fan service* do filme como sendo algo bom e bem feito, muitas vezes esse recurso é criticado mas não foi o caso aqui; ainda 10 críticos destacaram o fato do filme ter uma protagonista mulher.

Focando em quem escreve as críticas nos portais analisados buscou-se identificar quais destes eram fãs da franquia, 2 críticos se apresentaram como fãs ou se incluíam no "nós" fãs. Em outras 16 críticas há traços que indicam um conhecimento avançado sobre a saga por características de fala, de descrição dos personagens ou reverência a franquia. Em 2 não foi possível identificar nada que apontasse para uma ligação de fã.

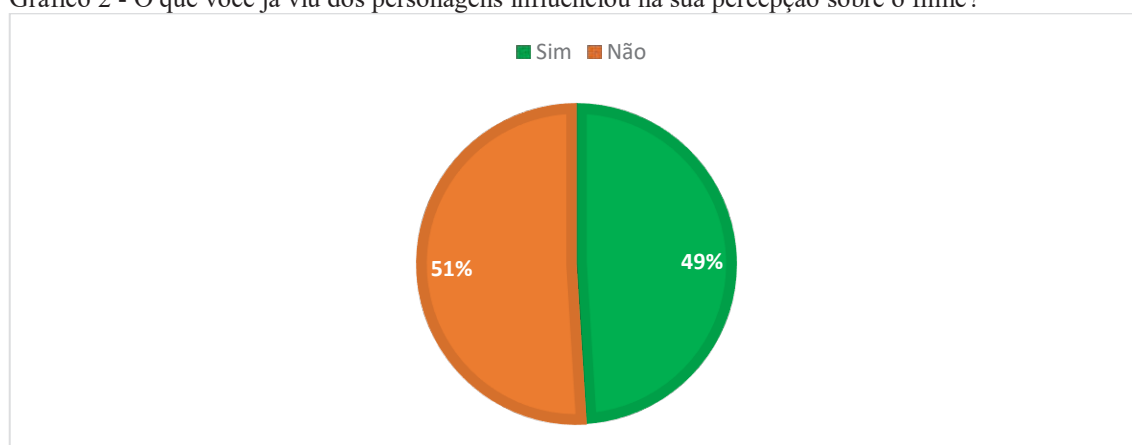
Para dar seguimento a pesquisa foi elaborado um questionário com algumas questões a partir da observação das interações nos grupos de fãs no facebook. A primeira pergunta dividia o grupo em dois, os que assistiram ao filme e os que não assistiram. Se a pessoa não

assistiu ao filme era direcionada a questão que perguntava o porquê de não ter assistido ao filme. Se a pessoa assistiu ao filme era direcionada a mais perguntas, primeiro se mesmo antes de assistir a pessoa era a favor da produção do filme ou não, então vinha a pergunta se a pessoa gostou ou não do filme. Em seguida vinha uma série de perguntas que podiam ser respondidas com sim, não ou indiferente (se essa pergunta não afetava sua percepção sobre o filme), essas perguntas foram baseadas nas críticas de especialistas em cinema, as perguntas eram: [Gostou da protagonista?], [Gostou do elenco?], [A história a ser explorada era boa?], [O roteiro foi bom?], [O filme respeita o cânone?].

O questionário segue com uma pergunta-chave para esta pesquisa, a pergunta era: O que você já viu dos personagens no cinema e no universo expandido afetou sua percepção sobre o filme? Essa pergunta é importante por dar destaque a Star Wars enquanto narrativa transmídia. A pergunta que fechava o bloco sobre a percepção do filme era uma pergunta aberta para que o fã pudesse expressar a sua opinião em relação ao mesmo.

Chegando aos resultados dos questionários, 213 pessoas responderam ao questionário, destes, apenas 10 não assistiram a Rogue One, por isso para essa pesquisa esses dados não receberão destaque. Entre os respondentes 203 pessoas assistiram, 188 eram a favor da produção do filme e apenas 15 eram contra, 195 gostaram do filme e 8 não gostaram. Aproximando-se ainda mais deste resultado entre os 5 que não eram a favor da produção apenas 2 não gostaram do filme, 3 gostaram.

Uma pergunta-chave para essa pesquisa foi a seguinte: O que você já viu dos personagens influenciou na sua percepção sobre o filme?

Gráfico 2 - O que você já viu dos personagens influenciou na sua percepção sobre o filme?

Fonte: elaborado pelo autor

Uma questão complementar para ajudar a entender melhor esse grupo de fãs questionou se os mesmos são a favor de que novos filmes sejam feitos com personagens ainda não apresentados no cinema, das 213 respostas, 169 são a favor, 11 contra e 33 são indiferentes.

A questão que encerrava o bloco sobre a percepção do filme era uma questão aberta e nela o fã pode expressar sua opinião geral sobre o filme. 167 pessoas utilizaram esse espaço para expressar sua opinião, desses comentários 8 foram negativos, 2 tinham um tom médio e 157 positivos. Destacou-se desses comentários alguns pontos, o filme é muito elogiado pelos fãs, ele mostra um novo lado de Star Wars e surpreende por ser um filme de guerra. Cita-se também o fato do filme corrigir uma falha do roteiro da trilogia original. Ainda chama a atenção porque alguns fãs apontam como um dos melhores filmes da franquia e para 6 fãs ele é o melhor filme entre todos os da franquia no cinema até agora.

FÃS X CRÍTICA

Na análise comparativa entre as críticas dos portais especialistas em cinema e dos fãs pode-se afirmar a boa recepção ao filme Rogue One – Uma história Star Wars, nos textos dos portais ainda havia uma boa expectativa sobre o futuro da franquia e de outros filmes derivados, os textos dos portais são da época de lançamento do filme em 2015, já nos comentários dos fãs que responderam ao questionário essa expectativa já enfrenta resistência, isso porque os comentários são de 2018 e entre o lançamento do Rogue One e a escrita dos comentários houve o lançamento de outros filmes que não foram tão bem recebidos.

Tanto a crítica quanto os fãs reconhecem a importância do roteiro de Rogue One ao corrigir uma das falhas do roteiro do Star Wars – Uma nova esperança, que era como a estrela da morte tinha uma falha tão importante na sua construção, o filme mostra que a falha é deixada de modo proposital pelo engenheiro que foi chantageado para fazer o projeto. A boa recepção ao filme reflete na bilheteria que arrecadou em todo o mundo mais de 1 bilhão de dólares, no Brasil foram 14 milhões de dólares, segundo dados do Box Office Mojo[3] site que é usado como referência no quesito bilheterias de cinema pelos principais portais do gênero.

Roteiro, direção e elenco foram bem avaliados pelos dois públicos pesquisados. O filme ainda chama a atenção por ser classificados várias vezes como um dos melhores da franquia, senão o melhor.

Quase 50% dos fãs responderam a pergunta “O que você já viu dos personagens influenciou na sua percepção sobre o filme?” de forma positiva, isso destaca o fato de Rogue One estar conectada em uma grande narrativa transmídia, que possui uma grande quantidade de conteúdos a disposição dos fãs e isso cria desafios para os produtores que precisam lidar com essa expectativa e com um grande número de fiscais da narrativa.

---

[3] Dados disponíveis em: https://www.boxofficemojo.com/movies/?page=intl&id=starwars2016.htm Acesso em 23 de jun. de 2018.

Chama a atenção na análise da crítica especializada o destaque dado ao fato da trama ter uma protagonista feminina, um aspecto que se repetiu no episódio VII da franquia principal. Mesmo tendo a personagem Leia Organa na trilogia original como uma das principais o protagonista ainda era Luke Skywalker.

CONCLUSÃO

Esse trabalho foi motivado pelo desejo de entender melhor a relação de fãs com uma narrativa transmídia, olhando para toda a complexidade da produção de conteúdos assim como a, tão complexa quanto, recepção de um público que já vem consumindo isso a mais de 40 anos.

Estudos sobre a recepção são importantes para ressaltar os modos como o público recebe os conteúdos produzidos, que nem sempre são de acordo com a intenção inicial dos produtores. No contexto da narrativa transmídia esse tipo de estudo destaca o modo como a cultura participativa funciona. Ao estudar comunidades virtuais de fãs destaca-se outro pilar da cultura da convergência como Jenkins descreve, a inteligência coletiva, que é impulsionada pelo ambiente virtual e permite a conexão de pessoas dispersas pelo território físico.

Star Wars já foi alvo de vários estudos desde aspectos ligados a produção, ao roteiro até os fãs, que são muitos e mesmo quando não tinha nada novo sendo lançado ainda seguiam movimentando o mercado de produtos licenciados, isso levou a despertar o interesse da Disney pela franquia. Nos comentários da pesquisa isso não ficou visível mas na análise prévia da comunidade online de fãs foi perceptível a desconfiança que os mesmos tem do rumo que a empresa está dando para a franquia.

Tanto na análise das críticas quanto nos comentários e respostas do questionário é perceptível a influência de tudo que já foi produzido no universo de Star Wars quando se é lançado um novo produto. Essa era a questão principal desta pesquisa, para reforçar esse resultado pretende-se continuar a imersão nesses grupos de fãs para analisar a recepção de outros conteúdos lançados pela Disney dentro dessa franquia.

Outro ponto que pode ser destacado nesse trabalho é a percepção sobre o protagonismo dado as mulheres nessa nova fase da franquia, esse fato pode ser melhor analisado em um novo trabalho, questionando diretamente as influências disso na comunidade de fãs.

REFERÊNCIAS

BARDIN, L. Análise de Conteúdo. Lisboa: Edições 70. 1977

DIZARD JR., W. A nova mídia na comunicação de massa na era da informação. Tradução: Antônio Queiroga e Edmond Jorge. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2000.

JACKS, N; ESCOSTEGUY, A. C. Comunicação e recepção. Hacker, 2005.

JENKINS, H. Cultura da Convergência. São Paulo: Aleph, 2009.

JENKINS, H. Invasores do texto: fãs e cultura participativa. Marsupial Editora, Nova Iguaçu, 2015.

JENKINS, H.; FORD, S.; GREEN, J. Cultura da conexão: criando valor e significado por meio da mídia propagável. Trad.: Patricia Arnaud. São Paulo: Aleph, 2014.

LÉVY, P A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço. São Paulo: Loyola, 2014.

RECUERO, R. Comunidades Virtuais: uma abordagem teórica. Ecos Revista, Pelotas, v.5, n.2, p. 109 - 126, 2001. Disponível em: http://www.bocc.ubi.pt/pag/recuero-raquel-comunidades-virtuais.pdf Acesso em: 07 de agosto de 2018

RECUERO, R. Problematizando fãs e *fan fictions* 20 anos depois. In: JENKINS, H. Invasores do Texto: fãs e cultura participativa. Rio de Janeiro: Marsupial Editora, 2015.

RHEINGOLD, Howard. The virtual community: Homesteading on the electronic frontier. MIT press, 2000. Disponível em: <http://www.rheingold.com/vc/book/8.html>. Acesso em 18 de jun. 2018.

SANTAELLA, L. Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2008.

SCOLARI, C. Narrativas transmedia. Cuando todos losmedioscuentan. Barcelona: Deusto, 2013.

TAYLOR, C. Como Star Wars conquistou o universo: O passado, presente e o futuro da franquia multibilionária. Aleph, 2016.

EXIBIÇÃO DO CINEMA BRASILEIRO: COMO A COTA DE TELA TEM SIDO CUMPRIDA PELOS CINEMAS?

SIRINO, Pedro Tayllison Machado[1]

Resumo: A base da indústria audiovisual envolve um tripé complexo – produção, distribuição e exibição. A favor da reserva de mercado para a exibição do cinema brasileiro, em 1932, no período do governo de Getúlio Vargas, foi criada a Cota de Tela, por meio do Decreto n° 21.240, que pode ser considerada como um dos mecanismos mais antigos de incentivo ao audiovisual brasileiro. No decorrer do tempo histórico este mecanismo teve continuidade sendo que, em 2001, através da MP n° 2.228/01, a ANCINE se tornou a fiscalizadora e regulamentadora da Cota de Tela e, também, foi definido que em cada ano fosse publicado um novo decreto para a atualização dela no ano subsequente. Entretanto, no Brasil, ainda há o predomínio do cinema hollywoodiano, motivo pelo qual, tornam-se necessárias as ações da ANCINE – Agência Nacional do Cinema, órgão de fomento e de regulação do mercado audiovisual. Diante do exposto surge a seguinte pergunta: Como que a Cota de Tela tem sido cumprida pelos cinemas? Neste estudo, objetiva-se apresentar um panorama das diretrizes – leis, instruções normativas – que regem a obrigatoriedade do cumprimento da Cota de Tela pelo circuito exibidor, bem como apresentar uma entrevista com Milton Durski, programador da rede Cineplus Cinemas, sobre como realizam a programação da exibição do cinema brasileiro, de modo a enfatizar esta programação, para além da necessidade de cumprimento de Cota de Tela.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro. Cota de Tela. Cinemas. ANCINE.

BRAZILIAN CINEMA EXHIBITION: HOW HAS THE SCENE FEE HAS BEEN FULFILLED BY THE CINEMAS?

Abstract: The basis of the audiovisual industry involves a complex tripod - production, distribution and exhibition. In favor of the market reserve for the exhibition of the Brazilian cinema, in 1932, during the period of the Getulio Vargas government, the Cota de Tela was created, through Decree No. 21.240, which can be considered as one of the oldest mechanisms of incentive to Brazilian audiovisual. In the course of historical time, this mechanism had continuity, and in 2001, through MP No. 2,228 / 01, ANCINE became the inspector and regulator of the Cota de Tela and, also, it was defined that in each year a new decree to update it in the subsequent year. However, in Brazil, there is still a predominance of Hollywood cinema, which is why the actions of ANCINE - Agência Nacional do Cinema, an agency for the promotion and regulation of the audiovisual market, become necessary. In view of the above, the following question arises: How can the Screen Quota have been fulfilled by theaters? In this study, the objective is to present an overview of the guidelines - laws, normative instructions - that govern the obligation to comply with the Screen Quota by the exhibition circuit, as well as to present an interview with Milton Durski, programmer of the Cineplus Cinemas network, on how they perform programming of the Brazilian cinema exhibition, in order to emphasize this programming, in addition to the need to fulfill Screen Quota.

Keywords: Brazilian Cinema. Screen Quotation. Movie theaters. ANCINE.

---

[1] Cursa Pós-Graduação *Lato Sensu* em Contabilidade e Finanças pela UFPR. Bacharel em Ciências Contábeis pela UFPR. Este estudo resulta de trabalho apresentado para a disciplina, cursada como aluno externo, "Sistemas de Apoio à Decisão", ministrada pelo Prof. Dr. Edelvino Razzolini Filho, do Programa de Pós-Graduação em Gestão da Informação da UFPR. Email: pedrotayllison50@gmail.com.

INTRODUÇÃO

A base da indústria audiovisual envolve um tripé complexo – produção, distribuição e exibição. Essas três estruturas requerem dos profissionais da área eficiência, trabalho em equipe, conhecimento mercadológico, capacidade administrativa, noção orçamentária, principalmente, noções relativas as possibilidades de fomento à produção e distribuição audiovisual brasileira, por meio de Políticas Públicas, haja vista que, no Brasil, este fomento faz-se necessário para subsidiar a realização do audiovisual brasileiro que não consegue ser realizado a partir do resultado do mercado exibidor, seja de salas de cinema, seja em redes de televisão aberta ou por assinatura.

Neste sentido, as leis de incentivo à cultura, dentre elas a Lei 8.685/93, também conhecida como Lei do Audiovisual, e o Fundo Setorial do Audiovisual – FSA, por meio das linhas do PRODAV e do PRODECINE, geridas pela Agência Nacional do Cinema – ANCINE, especialmente a partir do início deste século, têm o objetivo de fomentar a produção e distribuição do audiovisual brasileiro, com o intuito de com o tempo construir uma indústria audiovisual autossustentável.

Considerando o fato de que o circuito exibidor brasileiro é dominado pela exibição da produção estadunidense, torna-se necessária a criação de políticas públicas que garantam neste mercado uma cota de tela para a exibição da cinematografia nacional. A Cota de Tela surgiu em 1932, época do governo do Getúlio Vargas, e é considerada como um dos mecanismos mais antigos de incentivo ao audiovisual brasileiro. Entre 1937 e 1952 o número de filmes Longas Metragem nacional que cada cinema era obrigado a exibir passou de um para seis, devido ao crescimento da indústria no país, especialmente, a partir da atuação dos estúdios Atlândida e Vera Cruz. Em 1959 foi definido número de dias que os longas nacionais devem ser exibidos por ano e, em 1996, devido ao surgimento no final da década de 1990, de cinemas com mais de uma sala (multiplex), foi definida a quantidade de filmes nacionais por salas de cinema.

Em 2001, através da MP n° 2.228- 1, a ANCINE se tornou a fiscalizadora e regulamentadora da Cota de Tela e, também, foi definido que em cada ano fosse publicado um novo decreto para a atualização dela no ano subsequente, como forma de garantir espaço para a cinematografia brasileira e de fazer o enfrentamento à colonização cultural exercida por

meio do domínio do mercado exibidor exercido pelo cinema hollywoodiano, tanto em cinemas quanto nas janelas de televisão.

Diante do exposto surge a seguinte pergunta: Como a Cota de Tela tem sido cumprida pelos cinemas?

1. A COTA DE TELA

Segundo Braga (2010) a Cota de Tela surgiu em 1932 com o Decreto n. 21.240, e em 1939 foi estabelecido a obrigatoriedade de um filme por ano, que aumentou para três em 1946. Segundo este autor, o surgimento de cinemas multiplex possibilitou o surgimento de vinte e oito empresas distribuidoras de filmes, sendo a maioria brasileiras e independentes. Outro ponto importante, destacado pelo Braga (2010), foi que com o surgimento da ANCINE, como agência de fomento à produção e à distribuição, como também com atuação como reguladora e fiscalizadora do mercado exibidor, possibilitou um aumento considerável do numero de lançamento e de renda dos filmes nacionais.

A MP n° 2.228-1/2001[2] criou a ANCINE e estabeleceu, seu artigo 55, os critérios da Cota de Tela, como a cobrança de uma multa para o cinema que não cumpri-la, um mínimo de vinte e oito dias de exibição de um filme nacional, para cinemas com apenas uma sala, e um mínimo de onze lançamentos nacionais para aqueles que tiverem mais de onze salas. (BRAGA, 2010).

A ANCINE, posteriormente, criou Instruções Normativas que acrescentou detalhes específicos a esse cumprimento, como a possibilidade do cinema poder compensar no segundo semestre o saldo negativo do exigido no primeiro, ou a possibilidade de se compensar entre as demais sedes de uma mesma rede, e se o filme não tiver classificação livre e for exibido em metade do número de sessões diárias, seria considerado um cumprimento de meio dia da Cota de Tela. (BRAGA, 2010).

2.1 EVOLUÇÃO DA COTA DE TELA NA ÚLTIMA DÉCADA

2.1.1 COTA DE TELA 2008

Qtde de salas do complexo	Cota por complexo	Número Mínimo de Títulos Diferentes em Lançamento no

[2] https://www.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/medidas-provisorias/medida-provis-ria-n-2228-1-de-6-de-setembro-de-2001. Acesso em 05 de agosto de 2018.

		Ano*
1	28	2
2	70	2
3	126	3
4	196	4
5	280	5
6	378	6
7	441	7
8	448	8
9	468	9
10	490	10
11	506	11
12	516	11
13	533	11
14	546	11
15	570	11
16	592	11
17	612	11
18	630	11
19	637	11
20	644	11
Mais de 20 salas	**644 + 7 dias por sala adicional do complexo**	**11**

(*) Inclui todas as obras cinematográficas lançadas em 2008 e obras com lançamento em dezembro de 2007.

Fonte: **DECRETO 6.325 DE 27 DE DEZEMBRO DE 2007, disponível no site da ANCINE:** https://www.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/decretos/decreto-n-6325-de-27-de-dezembro-de-2007. **Acesso. 05 de agosto de 2018.**

2.2 COTA DE TELA 2018 (ATUAL)

Quantidade de salas do complexo	Cota por complexo	Número mínimo de títulos diferentes	Máximo de salas com o mesmo título
1	28	3	1
2	70	4	2
3	126	5	2
4	196	6	2
5	280	8	2
6	378	9	2
7	441	11	2,5
8	480	12	2,5
9	531	14	3
10	560	15	3
11	583	17	3
12	600	18	4
13	624	20	4
14	644	21	4
15	675	23	5
16	704	24	5
17	731	24	5
18	756	24	6
19	779	24	6
20	800	24	6
Mais de 20 salas	**800 + 7 dias por sala adicional do complexo**	**24**	**30% das salas do complexo**

Fonte: **DECRETO Nº 9.256, DE 29 DE DEZEMBRO DE 2017, disponível no site da ANCINE:** https://www.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/decretos/decreto-no-9256-de-29-de-dezembro-de-2017. **Acesso em 05 de agosto de 2018.**

3. A PROGRAMAÇÃO DO FILME BRASILEIRO PELOS CINEMAS

Neste tópico, apresentar-se-á uma entrevista realizada com Milton Durski, programador da Rede Cineplus Cinemas, com sede em Curitiba, Paraná, com o intuito de conhecer como ocorre na prática a programação do filme brasileiro e se esta programação visa, apenas, o atendimento da Cota de Tela, ou se há espaço para a exibição da cinematografia nacional para além de tal cumprimento.

Para tanto, foi elaborado um questionário com três perguntas, sobre como é realizada a escolha do filme nacional a ser exibido no cinema dele, o que seria o VPF e sobre seu posicionamento a respeito da Cota de Tela, depois foi marcado uma entrevista com o Milton Durski.

A escolha desse entrevistado para esta pesquisa, pauta-se no fato dele atuar há décadas no contexto do mercado exibidor paranaense, com atuação direta junto às produtoras e distribuidoras de filmes nacionais e internacionais, por ser um grande incentivador do cinema nacional e, principalmente, do paranaense, sempre buscando uma forma de exibir os filmes locais em seus cinemas, que contam com três sedes em Curitiba (Cineplus Água Verde, Cineplus Xaxim e Cineplus Jardim das Américas), uma em Campo Largo e outras nas cidades de Castro, Mafra e Fazenda Rio Grande.

Outro fator determinante na escolha de Milton Durski, como entrevistado, foi devido ao fato da Rede Cineplus, da qual é um dos sócios e principal programador, ter figurado na relação da ANCINE/OCA – Observatório do Cinema e Audiovisual, dentre os circuitos exibidores com maior[3] participação de público em filmes brasileiros, no ano de 2016, em seu Relatório de Distribuição Detalhado de 2016, conforme mostra a tabela abaixo:

Informe Distribuição Detalhado 2016 - Tabela 5: 20 Circuitos Exibidores com Maior Participação de Público de Títulos Brasileiros (Público mínimo: três mil espectadores)

#	Circuito Exibidor	Qtd. Salas	Qtd. Complexos	Público Total	Público Títulos Brasileiros	Participação de Público dos Títulos Brasileiros
1	JOSUE'S CINE	8	8	13.510	8.692	**64,3%**
2	MOVIEPLEX	3	1	30.931	16.218	**52,4%**
3	VILACINE	6	4	85.307	27.323	**32,0%**
4	MOVIEMAX	7	3	463.489	131.442	**28,4%**
5	UCI/Orient	26	3	2.304.841	616.549	**26,8%**

[3] O que é um fato relevante em uma região conhecida por não valorizar muito os filmes nacionais, conforme matéria de meados de 2012, na Gazeta do Povo, na qual, Curitiba e Porto Alegre, apareciam com as capitais brasileiras de menor público para cinema brasileiro.

6	CASAL CINE	4	4	66.734	15.381	**23,0%**
7	AFA	22	10	582.251	133.734	**23,0%**
8	LUMIÈRE	53	13	1.502.604	336.667	**22,4%**
9	PLANET CINEMAS	10	3	427.315	93.336	**21,8%**
10	CINESHOW	28	10	1.620.456	340.343	**21,0%**
11	CINEPLEX	8	2	340.295	68.175	**20,0%**
12	CINEMAXX	5	4	277.350	54.717	**19,7%**
13	ORIENT	18	5	1.642.856	321.490	**19,6%**
14	SERCLA	70	16	2.156.506	415.789	**19,3%**
15	CENTERPLEX	75	20	1.867.529	358.880	**19,2%**
16	CINEMINAS	3	2	95.212	17.892	**18,8%**
17	SALA DE ARTE	6	5	139.860	26.207	**18,7%**
18	ESPAÇO	62	9	3.214.909	602.115	**18,7%**
19	CINEPLUS	17	6	990.777	180.458	**18,2%**
20	CINEFLIX	87	17	3.441.707	624.211	**18,1%**

Fonte: ANCINE/OCA. www.ancine.gov.br; Acesso em 07 de agosto de 2018.

3.1 ENTREVISTA COM MILTON DURSKI[4]

3.1 COMO QUE FUNCIONA O PROCESSO DECISÓRIO SOBRE QUAL FILME NACIONAL SERÁ EXIBIDO EM SEU CINEMA?

> Duas vezes por ano ocorre um festival (um de inverno outro de verão) onde as distribuidoras apresentam seus filmes para os principais exibidores do Brasil, lá eles trocam contatos e depois elas entram em contato com eles, por e-mail, mandando material do filme, época de lançamento e formas de comercialização. As informações mais relevantes são a época de lançamento, para ver se não irá coincidir com o de um filme de grande sucesso, ou seja, se o mercado estará propício, as condições comerciais, se será amplamente divulgado.
> Geralmente aceitamos lançar filme de grandes distribuidoras nacionais, como a Paris e a Downtown Filmes, a Vitrine (que tem crescido nos últimos anos) e a Rio Filmes, como o mais recentes sucesso Minha Mãe é um Peça 2, os filmes de comedia do ator Leandro Hassun, que geralmente dão uma boa renda. O lançamento de um filme nacional é bem segmentado, e a gente só lança filmes de pequenas distribuidoras, geralmente da própria cidade ou região, por duas semanas, as vezes com uma sessão no dia, mais para incentivar a cultura local.
> O lançamento de um filme nacional acontece mais pela obrigatoriedade de se cumprir a cota de tela e pela flexibilização da distribuidora, se exige *full time* (ser o único filme a ser exibido numa sala por pelo menos uma semana), como a Paris Filmes geralmente exige, ou duas sessões durante o dia ou uma

[4] Entrevista cedida por Milton Durski ao autor deste artigo, em 25 de junho de 2018, às 15 horas, no Cineplus Água Verde, em Curitiba.

sessão. Quanto menos sessões se exigir por dia, mais fácil de se entrar em um acordo.
Outro fator determinante nesse processo decisório é se a distribuidora terá condições de pagar o VPF.

3.2 O QUE SERIA O VPF?

O VPF é o *Valor Print Finance*, é um demarcador de programação, que foi criado para subsidiar a compra de projetores digitais, ou seja, a digitalização dos cinemas que ocorreu em 2015.
Antigamente a gente (exibidores) tinha que controlar as sessões e preencher, ao final do dia, um formulário da Ancine e agora, graças a digitalização, o TMS (um terminal que fica instalado no projetor), instalado pela Quanta GVT (no caso do Cineplus) ou pela Noc ou pela GDC nos cinemas, onde a coleta é feita durante a noite após a última sessão, os dados de todas as sessões são coletados e enviados para a Ancine e para as distribuidoras. Ao final de três semanas o cinema ganha uma bonificação de 500 dólares por ter exibido filmes em HD.
Tanto as distribuidoras nacionais quanto as internacionais precisam pagar o VPF, caso contrário é cinema que arca. A Star Aliance é uma associação de distribuidoras que pagam o VPF e os cinemas, geralmente, acabam só exibindo filmes delas.
Existem muitos filmes sendo produzidos, mas poucos sendo lançados devido as distribuidoras nem sempre terem condições de arcar com o VPF, algumas acabam preferindo lançar seus filmes em cinemas que não cobram o VPF (que compraram seus projetores digitais sem a ajuda desse financiamento) e deixar para lançar nos que cobram apenas na 3ª semana devido ao valor ser menor.

3.3 COMO QUE A COTA DE TELA É CUMPRIDA EM SEU CINEMA?

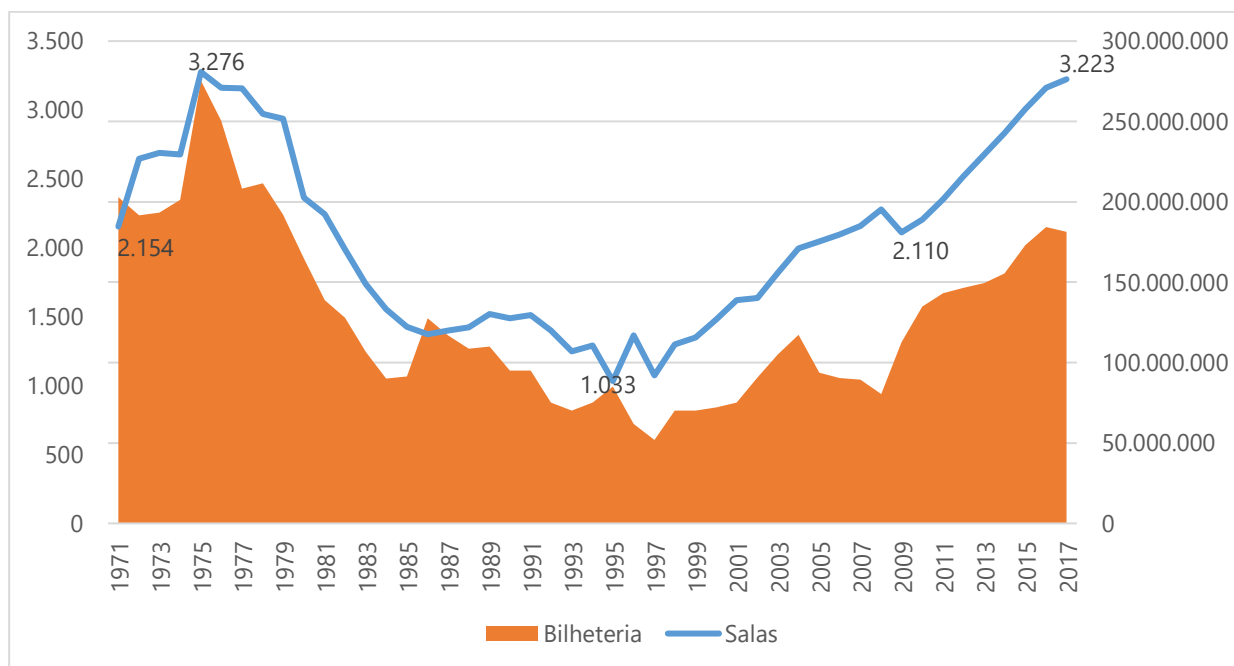
A Cota de Tela se tornou mais fácil de ser cumprida devido a sua flexibilização ocorrida em dezembro de 2017, que permitiu aos cinemas exibir a apenas uma sessão no dia do filme nacional e ainda assim estar cumprindo ela, mas um quarto dela. Antes para se cumpri-la era necessário ou exibir *full time* ou duas sessões em meio dia, ou seja, com uma sessão no dia você não cumpria a Cota de Tela.

4. BREVE ANÁLISE DO MERCADO AUDIOVISUAL BRASILEIRO

Conforme gráfico a seguir, nota-se que as maiores bilheterias nacionais ocorreram na época da Embrafilme (décadas de 1970 e 1980) e depois da criação da ANCINE em 2000.

#	Título da obra	Direção	Produtora	UF	Estreia	Ano de Lançamento	Público
1	Os Dez Mandamentos	Alexandre Avancini	Rede Record de Televisão	SP	jan	2016	11.305.479
2	Tropa de Elite 2	José Padilha	Zazen Produções Audiovisuais	RJ	out/10	2010	11.146.723

3	Dona Flor e seus Dois Maridos	Bruno Barreto	LC Barreto	RJ	nov/76	1976	10.735.524
4	Minha mãe é uma peça 2	César Rodrigues	DiamondBack	RJ	dez/16	2016	9.234.363
5	A Dama do Lotação	Neville de Almeida	Regina Filmes	SP	abr/78	1978	6.509.134
6	Se Eu Fosse Você 2	Daniel Filho	Total Entertainment	RJ	jan/09	2009	6.112.851
7	O Trapalhão nas Minas do Rei Salomão	J.B. Tanko	J.B.Tanko Filmes	RJ	ago/77	1977	5.786.226
8	Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia	Hector Babenco	HB Filmes	SP	nov/77	1977	5.401.325
9	Dois Filhos de Francisco: a História de Zezé Di Camargo & Luciano	Breno Silveira	Conspiração Filmes	RJ	ago/05	2005	5.319.677
10	Os Saltimbancos Trapalhões	J.B. Tanko	J.B.Tanko Filmes	RJ	dez/81	1981	5.218.478
11	Os Trapalhões na Guerra dos Panetas	Adriano Stuart	Renato Aragão Produções Artísticas	RJ	dez/78	1978	5.089.970
12	Os Trapalhões na Serra Pelada	J.B. Tanko	J.B.Tanko Filmes	RJ	dez/82	1982	5.043.350
13	O Cinderelo Trapalhão	Adriano Stuart	Renato Aragão Produções Artísticas	RJ	jun/79	1979	5.028.893
14	De Pernas pro Ar 2	Roberto Santucci	Morena Filmes Ltda.	RJ	dez/12	2012	4.846.273
15	O Casamento dos Trapalhões (1)	José Alvarenga Jr	Renato Aragão Produções Artísticas	RJ	dez/88	1988	4.779.027
16	Coisas Eróticas	Raffaele Rossi, L.Callachio	Empresa Cinematográfica Rossi	SP	jul/82	1982	4.729.484
17	Carandiru	Hector Babenco	HB Filmes	SP	abr/03	2003	4.693.853
18	Os Vagabundos Trapalhões	J.B. Tanko	J.B.Tanko Filmes	RJ	jun/82	1982	4.631.914
19	Minha Mãe é uma Peça	André Pellenz	Migdal Produções cinematográficas Ltda	RJ	jun/13	2013	4.600.145
20	O Trapalhão no Planalto dos Macacos	J.B. Tanko	J.B.Tanko Filmes	RJ	dez/76	1976	4.565.267

FONTE: ANCINE/OCA. www.ancine.gov.br; Acesso em 07 de agosto de 2018.

FONTE: ANCINE/OCA. www.ancine.gov.br; Acesso em 07 de agosto de 2018.

A partir da análise desse gráfico e do quadro anterior, torna-se possível concluir que a década de 1990, quando o presidente Fernando Collor de Mello, extinguiu a Embrafilme e não criou uma substituta pra ela, foi a pior década para o audiovisual brasileiro, tanto em termos de bilheteria, quanto em termos de número de salas de cinema, sendo que, somente a partir da criação da ANCINE, esta situação começou melhorar, prova disso é o fato de que, na última década, foram lançados muitos filmes que passaram aparecer no ranking de maiores bilheterias nacionais história.

ancine
Agência Nacional do Cinema

RESULTADOS DO CINEMA BRASILEIRO

Período dos dados: 1/1/2018 a 31/5/2018

Período
01/01/2018 31/05/2018

Nacionalidade dos títulos
(Tudo)
Brasileira
Estrangeira

DISTRIBUIÇÃO POR ORIGEM DA DISTRIBUIDORA

Distribuição por Origem da Empresa	Público	Renda	Títulos Exibidos
Distribuição Internacional	55.171.090	873.293.284	85
Distribuição Nacional	24.802.997	303.276.784	294
Total geral	**79.974.087**	**1.176.570.068**	**379**

RANKING DE DISTRIBUIDORAS

Distribuidoras	Público	Renda	Títulos Exibidos
DISNEY	24.366.821	399.668.627	20
DOWNTOWN/PARIS	17.537.910	194.561.578	11
FOX	10.463.633	157.870.988	14
SONY	7.703.488	116.009.971	15

Como mostra a imagem acima e como o próprio Milton Durski argumentou, a Downtown/Paris Filmes está dominando o mercado audiovisual brasileiro, com onze títulos lançados e alcançando o 2° lugar das distribuidoras com maior renda arrecadada em 2018, vencendo das consideradas *majors* do mercado como a Fox e a Sony.

ancine
Agência Nacional do Cinema

RESULTADOS DO CINEMA BRASILEIRO

Período dos dados: 1/1/2018 a 31/5/2018

Período 01/01/2018 31/05/2018 | Distribuidoras (Tudo) | Filmes (Tudo) | Nacionalidade dos títulos (Tudo) Brasileira Estrangeira

RANKING DE TÍTULOS EXIBIDOS

Título Da Obra	Nacionalidade	Gênero	Distribuidoras	Data de Lançamen..	Salas no Lançame..	Público	Renda
VINGADORES: GUERRA INFIN..	Estrangeira	FICÇÃO	DISNEY	26/04/2018	2381	13.839.510	#######
NADA A PERDER	Brasileira	FICÇÃO	DOWNTOWN..	29/03/2018	1160	12.178.966	#######
PANTERA NEGRA	Estrangeira	FICÇÃO	DISNEY	15/02/2018	1458	7.432.189	#######
JUMANJI: BEM-VINDO À SELVA	Estrangeira	FICÇÃO	SONY	04/01/2018	967	4.772.681	74.060.742
CINQUENTA TONS DE LIBERD..	Estrangeira	FICÇÃO	UNIVERSAL	08/02/2018	1596	4.332.407	64.441.203
O TOURO FERDINANDO	Estrangeira	ANIMAÇ..	FOX	11/01/2018	976	3.428.759	47.042.398
DEADPOOL 2	Estrangeira	FICÇÃO	FOX	17/05/2018	1526	3.206.434	46.499.638
EXTRAORDINÁRIO	Estrangeira	FICÇÃO	PARIS	07/12/2017	907	2.882.109	41.435.263
OS FAROFEIROS	Brasileira	FICÇÃO	DOWNTOWN..	08/03/2018	725	2.600.406	36.751.771
FALA SÉRIO, MÃE!	Brasileira	FICÇÃO	DOWNTOWN..	28/12/2017	696	2.385.530	31.636.861

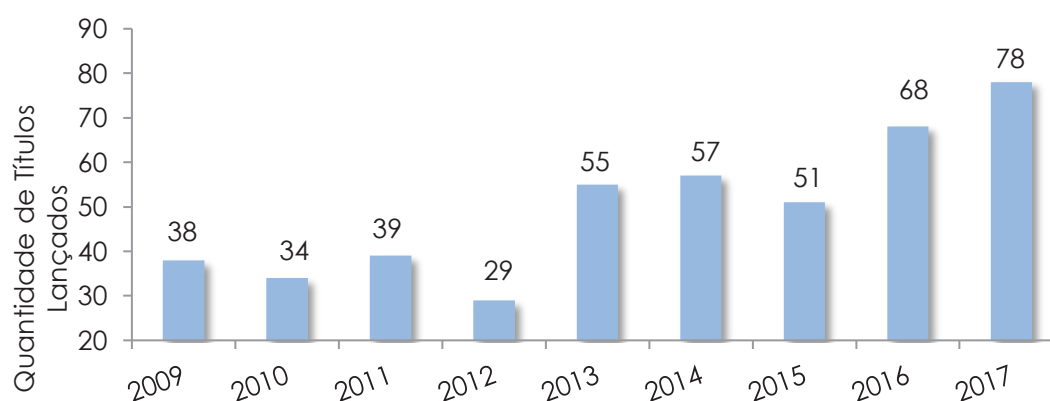
Das 10 maiores bilheterias de filmes lançados no primeiro semestre de 2018 no Brasil, três foram de filmes brasileiros, sendo que o filme *Nada a Perder* só foi superado pelo filme *Os Vingadores 3*, o que demonstra um aumento considerável da popularidade dos filmes nacionais.

Como o gráfico acima, nota-se de que o número de lançamentos de filmes nacionais tem aumentado nos últimos anos, o que demonstra o êxito tanto da Cota de Tela como das demais Leis de Incentivo à produção e à distribuição do audiovisual brasileiro.

Gráfico 9 - Participação de Renda por Distribuidoras – Títulos Brasileiros Exibidos - 2016

Distribuidora Para Ranking	renda	Porcentagem do total global (renda)
Downtown/Paris	99.108.079,97	82,0%
H2O Films	7.597.238,96	6,3%
H2O Films/Universal	5.525.201,17	4,6%
Imagem	5.288.601,21	4,4%
Outras	3.357.486,17	2,8%
Vitrine Filmes	993.710,24	0,8%

O gráfico acima demonstra, claramente, o que o Milton Durski enfatizou sobre o lançamento de filmes nacionais ser bem segmentado, devido a Downtown/Paris dominar mais de 80% do mercado, muito possivelmente, por possuir um histórico de filmes com grande aceitação do público e por ter condições de arcar com VPF e de fazer uma boa divulgação e comercialização de seus filmes.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste estudo, objetivou-se averiguar como que a Cota de Tela tem sido cumprida pelos cinemas, primeiramente, contextualizando sobre o surgimento de políticas públicas acerca da Cota Tela, evidenciando que este mecanismo de reserva de mercado para a difusão da cinematografia brasileiro, teve seu início, em 1932, no então governo de Getúlio Vargas e suas atuais normatizações por meio da ANCINE.

Além de evidenciar números de filmes lançados e de se trazer uma comparação do público alcançado quando da existência da Embrafilme e a partir de 2001, quando da criação da ANCINE, também apresentou-se uma entrevista com Milton Durski, programador da rede Cineplus, acerca da programação de filmes brasileiros.

Ao analisar e comparar todas as informações coletadas, chega-se a conclusão de que o lançamento de filmes nacionais é de fato segmentado, com a Downtown/Paris Filmes, que tem dominando quase completamente o mercado, bem como de que a taxa do VPF, pode acabar sendo um fator determinante na hora de escolher lançar um filme nacional.

A Cota de Tela tem sido bem eficiente, pois além de muitas vezes, como o próprio Milton Durski evidenciou, ser o principal motivo de um filme nacional ser lançado, conforme dados do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, o número de lançamentos de filmes nacionais tem crescido, consideravelmente, nos últimos dezesseis anos. Vale salientar

que com a flexibilização da Cota de Tela, ocorrida em dezembro de 2017, é esperado que mais filmes possam ser lançados e com isso mais distribuidoras possam entrar no mercado.

REFERÊNCIAS

BRITZ, Iafa. BRAGA, Rodrigo Saturnino. LUCA. Luiz Gonzaga Assis de. *Film Business*: o negócio do cinema. São Paulo: Campos-Elsevier, 2010.

LUCA, Luiz Gonzaga Assis de. *A hora do cinema digital*: democratização e globalização do audiovisual. In: Coleção Aplauso, coordenação Rubens Ewald Filho. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: SP, 2009.

https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/Relat%C3%B3rio%20de%20Cota%20de%20Tela%202015%2003072017%20vers%C3%A3o%201.pdf

https://oca.ancine.gov.br/painel-interativo

https://oca.ancine.gov.br/cinema

https://www.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/decretos/decreto-n-6325-de-27-de-dezembro-de-2007

https://www.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/decretos/decreto-no-9256-de-29-de-dezembro-de-2017

A *STORYTELLING* PUBLICITÁRIA E SUAS RECONFIGURAÇÕES A PARTIR DE TÉCNICAS FÍLMICAS EM STOP MOTION, COMPUTAÇÃO GRÁFICA E PLANOS-SEQUÊNCIA: ARQUETIPIZAÇÃO E NARRATIVA TRANSMÍDIA NA CAMPANHA *"BACK TO THE START"* DA CHIPOTLE MEXICAN GRILL

HERRMANN_LIMA, Letícia Salem[1]
HERRMANN, Elisa Salem[2]

Resumo: As técnicas narrativas publicitárias vêm passando por um processo de remodelagem com a finalidade de ganhar destaque em cenários midiáticos altamente competitivos. Com isso, a publicidade contemporânea resgata o uso de técnicas de *storytelling* para desenvolver seus roteiros comunicacionais de forma a apresentar produtos de entretenimento diferenciando-os dos demais concorrentes. O objetivo deste artigo permeia em trazer discussões acerca do uso da *storytelling* como técnica publicitária e, de que forma, vem agregando reconhecimento de marca para aquelas que utilizam de tal modalidade**.** Dentre as composições utilizadas na *storytelling*, destaca-se o uso dos arquétipos de Jung como ponto de virada na construção de personagens atuantes no simulacro publicitário. Além disso, preza-se por observar técnicas fílmicas diferenciadas, como a animação por *stop motion*, computação gráfica e o plano-sequência, utilizadas no produto final audiovisual, que, ao mesmo tempo que a distancia da característica morfológica da publicidade usual, a torna mais atrativa e contemporânea. Como observação analítica deste uso, será apresentado o vídeo publicitário da campanha *"Back to the Start",* da empresa de alimentos Chipotle Mexican Grill. Como principais discussões teóricas serão abordadas as técnicas fílmicas como instrumento narrativo (BORDWELL, 2007), *storytelling* (PHILLIPS, 2012), publicidade (SAMPAIO, 1997; SANT'ANNA, 2001), arquétipos, comunicação e marca (MARC; PEARSON, 2017; TROIANO, 2017) e narrativa transmídia (JENKINS, 2008).

Palavras-Chave: *Storytelling*; Publicidade; Narrativa Transmídia, Arquétipos na Comunicação; Técnicas Fílmicas.

Introdução

É notório que um dos maiores desafios da comunicação atual é chamar a atenção dos públicos decorrente do volume exacerbado de informações produzidas e dissipadas diariamente nos mais diferentes canais de mídia. A publicidade, que tradicionalmente se apresenta como idealizadora de realizações de consumo, por meio de

---

[1] Doutora e Mestre em Comunicação e Linguagens, com estágio pós-doutoral em Comunicação e Consumo. Especialista em Marketing, Graduada e Publicidade e Propaganda e Relações Públicas. Professora da UFPR no curso de Comunicação Institucional e pesquisadora no grupo de pesquisa PRACCOM. E-mail: leticia.herrmann@ufpr.br.

2 Mestre em Comunicação Social e Artes Midiáticas, com ênfase em cinema pela Southern Illinois University. Cineasta premiada internacionalmente por seus filmes de ficção, experimentais, documentários e roteiros. Professora e Coordenadora do curso de Cinema na Sam Houston State University. E-mail: elisa.herrmann@shsu.edu.

sua linguagem persuasiva, toma uma diferente roupagem ao competir diretamente com inúmeras outras manifestações emocionais e sensoriais, que não partem apenas de empresas, ampliando-se a competição com informações produzidas por pessoas comuns.

A comunicação publicitária passa por um processo de reinvenção estratégica angariando novos espaços da esfera do racional e funcional, para o emocional e colaborativo. Neste contexto, alternativas de linguagem são inseridas na estrutura publicitária tradicional e incorporadas pela respectiva área, a fim de tornar sua mensagem destaque entre as pautas comunicacionais diárias.

Uma das formas encontradas para conquistar este novo espaço na mente dos consumidores foi a restruturação morfológica das técnicas publicitárias, que, de simples fonte de informação persuasiva, com estratégias de convencimento direcionadas ao consumo, mostra-se vestida de entretenimento, com a utilização de recursos elaborados, no que se refere ao uso de técnicas fílmicas com padrões estéticos apurados.

Como suporte a esta nova morfologia publicitária, observa-se 3 grandes pilares que tornaram o produto comunicacional mais refinado, considerando os seguintes aspectos: uso de arquetipias na construção de personagens, roteirização pelo uso de *storytelling* e inclusão de propósito de marca, itens presentes em enredos fílmicos tradicionalmente vistos no cinema de entretenimento mundial.

Este artigo vai abordar questões narrativas, imagéticas e da ordem de construção de personas como representante das marcas de consumo, ilustrando a trajetória narrada pelo estudo de caso da campanha *"Back to the Start",* da empresa de alimentos Chipotle Mexican Grill, que utilizou-se dos elementos aqui apresentados, extrapolando para o uso de técnicas fílmicas em seus materiais audiovisuais.

1 – Os desafios da publicidade no cenário contemporâneo informacional

Tradicionalmente as técnicas publicitárias apresentam modelos de persuasão comunicacional baseado em 6 grandes áreas: conhecimento do público consumidor, estudo dos concorrentes, estratégias narrativas, técnicas criativas, planejamento de campanha e estratégias de mídia. Estas teorias são apresentadas em diversas obras reconhecidas da área (SAMPAIO, 1997; SANT'ANNA, 2001; SANTOS, 2005; GARLINDO, 2002) e compõem o escopo das campanhas publicitárias.

Embora a aplicabilidade estratégica da publicidade seja eficaz, nota-se uma necessidade de englobar diferentes variáveis no processo, incorporando técnicas de outras áreas do conhecimento. Nessa pesquisa, direcionou-se o olhar para duas áreas interdisciplinares à comunicação que corroboram com suas estratégias persuasivas: a psicologia e a neurociência. O estudo da psicologia, nesta vertente da pesquisa, visa o entendimento do comportamento humano no contexto social, levantando questões que tendenciam ao consumo emocional. O segundo aspecto é a neurociência, que por meio de impulsos biológicos aciona dispositivos comportamentais e de consumo.

Solomon (2016) ao abordar a psicologia do consumidor, mostra a relação entre os dispositivos individuais e grupais, observando como o comportamento entre pares pode influenciar o ato de compra. Dentre as variáveis citadas estão fatores de influência interna e externa. Nas internas considera-se a (1) percepção; processo pela qual as pessoas organizam suas sensações, (2) o aprendizado e a memória, (3) o eu; sua individualidade e (4) atitudes e persuasão. Com relação as externas o foco é em (1) pessoais, relacionado ao momento de vida do indivíduo, (2) culturais, relacionado a conduta, costumes, hábitos e tradições e (3) sócio-grupais que seria a relação de influência indivíduo versus grupo.

O olhar da psicologia do consumo é incorporado aos estudos da publicidade de forma crescente. No entanto, a neurociência conquista um espaço de importância neste cenário, ao contribuir com seus elementos de avaliação cerebral na composição da semantizacão das mensagens publicitárias, fundada a partir da relação entre consumidores e marcas.

> As marcas devem ser os arquitetos da construção dos sonhos de seus consumidores, através do desenho de seus espaços onde as marcas são realidades que fascinam os consumidores, que não apenas consomem, mas são fieis a elas porque lhes dão o que necessita. (DULANTO, 2013, p.20)

As teorias do neuromarketing (DULANTO, 2013; KLARIC, 2013) dividem o cérebro humano em três partes: primitivo, límbico e réptil. Cada um destes locais do cérebro funciona e tem funções diferentes e complementares para o homem. O primitivo corresponde ao córtex e tem a função racional, é o que pensa, processa a informação e toma a decisão. Já o límbico é responsável pelas emoções e sentimentos, mais impulsivo. Por último o réptil, considerado o nosso subconsciente, aquilo que não se controla.

Na publicidade, o neuromarketing tem sido utilizado para promover mensagens atrativas para as 3 partes do cérebro humano visando o convencimento e o acionamento

de cada uma destas partes durante o contato com as mensagens. “A droga que alimenta a publicidade é a diversidade de realidades, a instabilidade da percepção” (DULANTO, 2013, p. 37). Enquanto o neuromarketing entende as formas de percepção, a publicidade atua em sua construção. “A publicidade de hoje, através de seu planejamento, deve encontrar as ilusões sensoriais de seus públicos-alvo, primeiro com imagens e depois com palavras” (DULANTO, 2013, p. 41). Por este motivo, esta pesquisa observa as técnicas de *storytelling* e audiovisuais na construção do material publicitário.

A técnica de *storytelling* é utilizada há muito tempo em diversas áreas do conhecimento e toma notoriedade na publicidade, nos últimos anos, pela sua utilização no contexto narrativo, por ter sido aplicada em situações no qual a comunicação precisa gerar lembrança de marca e engajamento. As histórias promovem o lúdico, a criatividade e a nostalgia e nos acompanham ao longo dos anos. Enquanto um comercial publicitário tradicional traz sua mensagem em 30 segundos, as técnicas audiovisuais com o uso de *storytelling* variam entre 1 e 3 minutos, pois são desenvolvidas para atuar na construção de relacionamentos e utilizam-se de elementos persuasivos do neuromarketing.

O uso da *storytelling* visa prender a atenção do consumidor. A moeda mais cara que temos hoje é a atenção do público. Sem prender a atenção não se cria relacionamento e consequentemente não se estimula o consumo. A “atenção é envolvimento mental concentrado com determinado item de informação. Os itens entram em nosso campo de percepção, atentamos para um deles, e então, decidimos quanto à ação pertinente”. (PALACIOS; TERENZZO, 2016, p.10).

Segundo as teorias de *storytelling* a narrativa deve trazer informações ao consumidor, estimulando o interesse e a manutenção da atenção. Trabalha a experiência emocional da história, sem precisar trazer elementos racionais neste contexto, funciona simular a um encantamento, cujo objetivo central é manter a atenção.

Dentro dos contextos narrativos da *storytelling* é comum a incidência do uso de técnicas de transmídia (JENKINS, 2008), que seria a cooperação dos meios de comunicação para a construção das histórias. Como se cada entrega midiática compusesse um pedaço da narrativa e o todo fosse a soma das partes individuais e com conteúdos distintos. No entanto, o não consumo de uma das partes não afeta o entendimento da mensagem, apenas se complementam. A transmída é um dos fatores que torna a

storytelling interessante e surpreendente. A narrativa transmidiática cria um universo através de diversos suportes. Cada um colaborando com o que tem de melhor para o todo.

2 – O uso de arquétipos como ponto de virada nas técnicas de *storytelling* das marcas

Um dos pontos principais na construção de *storytelling* para uma determinada empresa é a assertividade na hora de criar sua persona de marca. Esta persona é responsável pela transição entre o que seria da ordem do relacionamento comercial ao pessoal. Uma das possibilidades de criar esta personificação é com o auxílio de teorias advindas da psicologia com as contribuições de Jung sobre a arquetipização.

Para Jung (2003, *apud* MARK; PERSON, p. 18), um arquétipo seria "formas ou imagens de natureza coletiva, que ocorrem em praticamente toda a Terra como componentes de mitos e, ao mesmo tempo, como produtos individuais de origem inconsciente". Os arquétipos representam ideias, sentimentos, fantasias e visões elementares (MARK; PERSON, 2013). A teoria de Jung divide os arquétipos humanos em 12 categorias, conforme a seguir (figura 1):

Figura 1: Tabela de arquétipos

Fonte: http://publicinove.com.br/o-que-sao-arquetipos-e-qual-a-influencia-deles-na-publicidade/

Os arquétipos criador, prestativo e governante são os mais voltados a situações de estabilidade e controle. No sentido de seus usos na publicidade, estimulam o consumidor a sentir-se seguro com relação ao produto ou serviço. Já os arquétipos bobo da corte (comediante), cara comum e amante são os direcionados ao sentimento de pertença e prazer sendo estimulado o amor e a comunidade nos apelos publicitários. Na sequência estão o herói, fora da lei (rebelde) e mago, mostrando como características principais o risco e a maestria. Sua função na publicidade é a realização. Por último, temos o inocente, explorador (aventureiro) e sábio, que são fundamentados pelo princípio da independência e satisfação, cujo apelo comunicacional volta-se a encorajar a felicidade.

Importante lembrar que "os arquétipos são o pulso de uma marca, porque transmitem um significado que faz os clientes se relacionarem com um produto como se ele fosse realmente vivo" (MARK; PERSON, 2013, p. 35). A ideia aqui seria transformar a marca em algo icônico quando associada ao uso dos arquétipos. Nota-se que marcas que conseguem definir sua essência baseada em arquétipos, criam uma identificação por parte do consumidor, auxiliando na construção de seu posicionamento.

O arquétipo representa uma figura familiar do inconsciente coletivo, transmutando culturas e sociedades. "Um produto com identidade arquetípica fala diretamente à matriz psíquica profunda dentro do consumidor, ativando um senso de reconhecimento e significado" (MARK; PERSON, 2013, p. 27). A utilização de um arquétipo na construção dos personagens auxilia a criação do simulacro e na sustentação de narrativas apoiadas em estratégias de *storytelling* e transmídia. Empresas que utilizam desta estratégia são reconhecidas pela sua identidade.

3 - Técnicas fílmicas como instrumento da *storytelling* em *"Back to the Start"*

A campanha *"Back to the Start"* (figura 2), lançada em 2013 pela empresa norte americana Chipotle Mexican Grill, conta a história da vida de um fazendeiro que decide industrializar sua fazenda. No entanto, a medida que o tempo passa, ele percebe que as mudanças em prol do progresso podem também ser bastante destrutivas para o mundo. Sendo assim, ele resolve "voltar para o começo" e retoma as antigas atividades de sua fazenda, passando esse conhecimento para seu filho. O comercial termina com a frase "Cultive um Mundo Melhor", que remete a uma nova prática mundial conhecida como "*slow food international*", que advoga por uma alimentação "saudável", "limpa", sem prejuízos ao meio ambiente e "justa", com relação ao preço e a cadeia produtiva (SLOW FOOD INTERNATIONAL, 2018).

Figura 2: *Frame* do comercial *"Back to the Start"*

Fonte: www.youtube.com/watch?v=S1zXGWK_knQ

Este foco em *"slow food"* vem desde 2011, quando inauguraram *"The Chipotle Cultivate Foundation",* cuja missão é criar fontes de alimento sustentáveis para o futuro. A fundação dedica-se a conseguir recursos e promover organizações de fazendeiros que foquem em uma pecuária mais humana, encorajando práticas regenerativas de agricultura e apoiando a educação alimentícia e nutricional (WELLS, 2017).

Quando a empresa britânica Nexus foi contratada para a realização do comercial *"Back to the Start"* tinham a consciência da orientação de alimentação como premissa para a construção da campanha (NEXUS STUDIO, 2013). Para a criação do material os produtores utilizaram uma técnica mista, com computação gráfica e *stop motion,* filmados com a proposta de plano-sequência. A base do projeto foi a técnica de *stop motion,* ou animação quadro a quadro, uma das mais antigas técnicas de animação que se conhece.

Para entender um pouco mais a evolução da animação, regataremos pontos principais evolutivos até o surgimento do *stop motion*. Pode-se afirmar que os estudos fotográficos do movimento de animais de Eadweard Muybrige compõem a fase conhecida como pré-cinema, onde diversos entusiastas experimentavam maneiras de criar-se a ilusão da imagem em movimento. Na década de 1870, o já conhecido fotógrafo foi contratado por Leland Stanford, o então governador da Califórnia e fundador da Universidade de Stanford, para ajudá-lo a vencer uma aposta. Stanford, que era um criador de cavalos de corrida, acreditava que em certo momento do galope seus cavalos tiravam as quatro patas do solo. Para provar sua teoria, ele pediu a Muybridge que o ajudasse ao tirar fotos de um cavalo galopando. Após anos de testes e experimentos, Muybridge desenvolveu um método onde várias câmeras foram colocadas sequencialmente na pista de corrida e um dispositivo as acionava assim que o cavalo começasse a galopar. O experimento deu certo e Muybridge não só conseguiu provar a teoria de Stanford, mas também tornou-se o precursor da imagem em movimento com a série fotográfica conhecida como "O Cavalo em Movimento" (PRODGER, 2003).

A animação quadro a quadro surgiu na mesma época dos primeiros filmes. Cineastas da época, assim como o francês George Méliés (1861-1938), já utilizavam truques para animar seus filmes, como o uso de miniaturas, explosivos, fumaça, dupla exposição, etc., com o objetivo de dar mais vida aos seus roteiros. *Stop motion* era o estilo de animação da época, e o inglês Arthur Melbourne-Cooper (1874-1961) era o animador mais proeminente do período. Arthur Melbourne-Cooper também começou sua carreira como fotógrafo, mas eventualmente tornou-se operador de câmeras cinematográficas e

abriu sua própria empresa, a Alpha Cinematograph Company. Acredita-se que Melbourne-Cooper animou mais de trinta filmes sendo reconhecido por "Palitos de Fósforo Animados Jogam Voleibol", de 1899 (FURNISS, 2016).

É bastante propício que o comercial *"Back to the Start"* utilize-se da animação *stop motion* para passar a sua mensagem. A propaganda casa com a técnica utilizada em dois níveis: 1) A volta para o começo – o fazendeiro que volta para suas raízes; a animação que utiliza uma de suas técnicas mais antigas. 2) O trabalho manual – o fazendeiro que deixa de lado a industrialização em prol do bem estar de sua fazenda; a animação que utiliza-se de uma técnica manual para passar sua mensagem.

Hoje em dia é de praxe combinar a técnica de *stop motion* com computação gráfica e efeitos visuais, fazendo com que o trabalho seja agilizado. No caso da propaganda em questão, os animadores utilizaram um fundo verde que depois foi substituído através da técnica conhecida como *chroma key*, também utilizaram moldes 3D para a criação do cenário e uma impressora 3D para confeccionar os bonecos (figura 3).

Figura 3: Animais produzidos na impressora 3D

Fonte: https://nexusstudios.com/work/back-to-the-start/

Segundo o *making off* do filme, disponível no *website* da empresa Nexus Studios, cada boneco levaria mais de 1 semana para ser feito manualmente, enquanto que a impressora 3D os fabricou em apenas 2 horas. Apesar dessa informação parecer um contraponto ao que foi dito anteriormente, é possível afirmar que essas técnicas digitais são feitas para que sejam invisíveis aos olhos do público, sendo assim, passam despercebidas e não alteram a mensagem da peça em questão.

Além da animação, outra técnica cinematográfica utilizada nesta propaganda foi o plano-sequência. Através de um cenário que desliza na frente da câmera, o diretor

conseguiu passar a impressão de que não existem cortes no filme, que toda a ação é contínua. Isso, é claro, é apenas uma falsa impressão, pois cada pequeno movimento que se vê em uma animação é composto de diversas fotos, e pode-se dizer que cada uma delas é um corte no filme. Mas por conta da persistência retiniana[3], não conseguimos ver os cortes e acreditamos que estamos vendo uma imagem contínua e em movimento.

Plano-sequência significa que, ao invés de uma sequência ser composta de várias cenas e tomadas que são unidas durante a edição do filme, apenas uma tomada é feita e toda a ação acontece durante aquela tomada. O plano-sequência não é incomum e vários filmes utilizam-se desse estilo de filmagem. Exemplos famosos de planos-sequência são a cena de abertura do filme cubano *"Soy Cuba"* (1964) de Mikhail Kalatozov, e a cena onde Henry Hill leva sua namorada ao bar Copacabana em "Os Bons Companheiros" (Goodfellas, 1990) de Martin Scorsese.

É importante frisar que até a surgimento de câmeras digitais profissionais era praticamente impossível fazer um filme de longa-metragem em apenas um plano-sequência. Isso porque os rolos de filme duravam apenas dez minutos, sendo assim, seria inviável gravar um filme com mais de noventa minutos com apenas um rolo. Mas isso não impediu Alfred Hitchcock de fazer com que o seu filme "Festim Diabólico" parecesse que foi gravado em apenas uma tomada. Hitchcock gravou onze planos-sequência que variavam entre sete e dez minutos cada. O truque foi esconder os cortes entre esses planos, o que o diretor fez de diferentes maneiras, como cortar no momento em que a câmera passava pelas costas de alguém que usava uma roupa preta, por exemplo. Acredita-se que o maior motivo pelo qual Hitchcock decidiu fazer seu filme dessa forma foi pelo desafio. Outra justificativa para ter utilizado essa técnica foi economizar, uma vez que a sequência estava bem ensaiada a equipe começaria a gravar em uma única vez, diminuindo o tempo das filmagens (BORDWELL, 2007, p. 32-41).

De 1948 pulamos para 2014. Alejandro Gonzáles Iñárritu poderia ter utilizado câmeras digitais para filmar *"Birdman"* em apenas um longo plano-sequência, no entanto, não foi o que ele fez. Iñarritu utilizou a mesma técnica de Hitchcock e escondeu os cortes de seu filme. No caso de "*Birdman"*, apesar de possível, seria muito difícil e provavelmente caro fazer um filme inteiro em uma tomada, sendo que o filme acontece

[3] A persistência retiniana é a capacidade que a retina possui para reter a imagem de um objeto por cerca de 1/20 a 1/5 segundos após o seu desaparecimento do campo de visão, ou seja, é a fração de segundo em que a imagem permanece na retina (PRECINEMA, 2009).

em várias locações diferentes, com muitas mudanças de luz, atores, figurinos etc. Em entrevista o diretor afirma que: "Eu sabia que o filme teria que ser contado opticamente. Teria que ser uma experiência mais subjetiva (...)" (COOK, 2015, Tradução livre).

No filme publicitário *"Back to the Start"* é possível concluir que o uso da técnica do plano-sequência induz a audiência a ver que vida do fazendeiro está passando diante de seus olhos, já que a vida é assim, sem cortes, contínua. Segundo entrevista concedida pelo diretor Johnny Kelly no *making off* do filme, a ideia era que o plano-sequência cobrisse as quatro estações do ano passando pela vida do fazendeiro e mostrasse a evolução de sua fazenda (NEXUS STUDIO, 2013).

A música utilizada no filme, "The Scientist", foi composta e gravada originalmente pela banda britânica Coldplay e a letra justamente fala sobre a vida, arrependimentos e sobre o desejo de se voltar para o início.

> "Oh, vamos voltar / para o começo. Correndo em círculos / perseguindo caudas. Cabeças numa ciência à parte. Ninguém disse que era fácil. É uma pena nós nos separarmos. Ninguém disse que era fácil. Ninguém jamais disse que seria tão difícil assim. Oh, me leve de volta ao começo (...) (COLDPLAY, 2012. Tradução livre).

É muito significativa a escolha de Willie Nelson para a versão da música utilizada no comercial. O cantor, nascido em 1933 no estado do Texas, é um famoso músico *country* americano representando a ideia de fazenda, plantações, criação de animais, etc. Se houvessem utilizado a versão original da música, essa sensibilidade rural e interiorana teria sido perdida, já que pode-se associar a banda Coldplay, formada em Londres na Inglaterra, com um ambiente urbano, de grandes metrópoles. O clipe original da música do Coldplay também é significativo e pode-se fazer uma comparação com o comercial da Chipotle. No clipe da banda, o vocalista anda para trás e refaz todo um caminho de volta para o começo, até que é feita uma revelação no final. O mesmo acontece com o fazendeiro, que em certo momento, resolve voltar ao início, corrigir seu erro.

Sobre a utilização das técnicas cinematográficas e de animação utilizadas em *"Back to the Start"* pode-se concluir que estas foram empregadas para enfatizar a história e para transmitir a mensagem final do comercial, *"Cultivate a Better World"*, de maneira clara e eficaz. Outro ponto representativo na construção da narrativa, além das técnicas de *stop motion*, computação gráfica e planos-sequência, da associação da música utilizada e de seu executor, foi incorporar a ideia de arquétipo na construção da *storytelling*. Dentre os arquétipos de Jung, a ideia do "mago" se corporifica por meio do personagem

principal, dono da fazenda. Ele é o agente transformador da narrativa e, com sua postura, agrega valor à marca. Na concepção de Jung, o mago é “catalizador da mudança” (MARK, ERARSON, 2017, p. 151) o que é evidenciado durante a apresentação do enredo fílmico publicitário. Ainda nesse sentido, um mago é capaz de influenciar a consciência humana, algo perceptível no filme, principalmente quando as imagens apresentadas mostram-se contraditórias, chocando o consumidor por meio desta justaposição de sentidos e da transição do que era verde pela agricultura, demostrada por árvores, animais e tratores, sendo transformado em pedra, pela representação de pontes e prédios.

O apelo de um arquétipo é forte e convincente, uma vez que estes papeis sociais estão intrínsecos na natureza humana e no imaginário coletivo. Ao se apropriar de questões da psicologia nos contextos narrativos, os personagens ganham formas humanizadas se aproximando da realidade do consumidor, um ganho considerável para a memorização da *storytelling* e futuro engajamento com a campanha. O contraponto do arquétipo do mago foi justamente mostrar que a ciência nem sempre pode ser um avanço, demostrada pela oposição do verde e cinza, no qual os valores da natureza foram deixados de lado e que isso não “cultiva o mundo melhor”, *slogan* da marca.

4 – Considerações Finais

Neste artigo abordou-se o uso de técnicas de cinema e da psicologia como suportes fundamentais na construção de narrativas de *storytelling*. A competitividade pela atenção dos consumidores propiciou que as campanhas publicitárias tornem-se mais humanas e criativas. Humanas no sentido de trazer características mais emocionais aos personagens e criativas, utilizando-se do entretenimento e novas narrativas para o contexto comercial, deixando a mensagem mais amigável.

O consumidor não busca apenas produtos no momento de compra, mas um bom relacionamento neste processo que é continuo. No contexto atual comunicacional, tornou-se um desafio chamar a atenção do consumidor, que pode bloquear uma marca a qualquer momento. O uso do entretenimento, nesse sentido, agrega valores a marca, uma vez que traz benefícios ao consumidor. Com isso, é inevitável o desenvolvimento de uma relação maior do que a comercial, pelos sentimentos causados no indivíduo durante o ato de consumo. As marcas utilizam diferentes atributos de convencimento a fim de estabelecer este vínculo social tão positivo para as empresas, principalmente nos ambientes virtuais, no qual o registro dos consumidores é transformado em mídia espontânea.

A campanha *"Back to the Start"* trouxe algo interessante ao se apropriar de diferentes recursos técnicos característicos de produções audiovisuais cinematográficas, juntamente com questões mais afetivas que ajudam na identificação do consumidor com o imaginário. A arquetipização de personagens em campanhas publicitárias começa a ser uma constante, pois parte-se do pressuposto que a publicidade precisa de algo maior do que puramente a venda, mas angariar este consumidor como um embaixador da marca.

Referências

BACK TO THE START. Vídeo clipe. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=S1zXGWK_knQ>. Acesso em: 15 de jun. de 2018.

BORDWELL, David. Poetics of Cinema. New York: Routledge, 2007.

COOK, Tommy. Alejandro González Iñárritu & Emmanuel Lubezki Discuss The Conception & Meaning Behind Birdman's One Shot (2015). Disponível em: <http://collider.com/birdman-alejandro-inarritu-emmanuel-lubezki-interview/>. Acesso em: 05 de ago. de 2018.

DULANTO, Carlos S. El Cerebro Publicitario: La evolucion de los insights, el neuromarketing y el nuevo consumidor. Lima: Editorial Planeta Peru S A, 2013.

FURNISS, Maureen. A New History of Animation. New York: Thames & Hutson, 2016.

JENKINS, Henry. Cultura da convergência. São Paulo: Editora Aleph, 2008.

JUNG, Carl Gustav. Os arquétipos e o inconsciente coletivo. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

JUNG, Carl Gustav. O homem e seus símbolos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

KLARIC, Jürgen. Estamos Ciegos. Lima: Editorial Planeta Peru SA, 2013.

LONGO, Walter. Advertainment e o futuro da propaganda (2010). Disponível em: <www.walterlongo.com.br/artigos/Advertainment_e_o_futuro_da_propaganda.html>. Acesso em: 24 jan. 2011.

MARK, Margaret; Pearson, Carol S. O herói e o for a-da-lei. Como construir marcas extraordinárias usando o poder dos arquétipos. São Paulo: Cultrix, 2017.

NEXUSSTUDIOS. Making off da campanha Back to the start. Disponível em: https://nexusstudios.com/work/back-to-the-start/>. Acesso em: 15 de ago. de 2018.

PALACIOS, Fernando; TERENZZO, Martha. Rio de Janeiro: Alta Books, 2016.

PRECINEMA. Persistência Retiniana (2009). Disponível em: <https://precinema. wordpress.com /2009/10/28/persistencia-retiniana/>. Acesso em: 12 de ago. de 2018.

PHILLIPS, Andrea. A creator's guide to Transmedia storytelling. How to Captivate and Engage Audiences Across Multiple Platforms. USA: Mc Graw Hill, 2012.

PRODGER, Phillip. Time Stands Still: Muybridge and the Instantaneous Photography Movement. New York: Oxford University Press, 2003.

SAMPAIO, Rafael. Propaganda de A a Z. São Paulo: Editora Campos, 1997.

SANT'ANNA, Armando. Propaganda: teoria, técnica e prática. 7 edição. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2001.

SANTOS, Gilmar. Princípios da Publicidade. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

SLOW FOOD INTERNATIONAL. Facebook. Disponível em: <www.facebook.com/pg/ slowfoodinternational/about/?ref=page_internal>. Acesso em: 20 de ago. de 2018.

SOLOMON, Michael R. Comportamento do consumidor. Comprando, possuindo e sendo. Tradução Lene Belon Ribeiro. 11 edição. Porto Alegre: Bookman, 2016.

STEVE WELLS, Steve. Cultivate Foundation, 2017. Disponível em: <www.cultivatefoundation.org/>. Acesso em: 20 de ago. de 2018.

LUZ, SOM E MOVIMENTO: A UMBANDA NO TERREIRO VOVÓ BENTA

PEREIRA JÚNIOR, Célio Olizar[1]
CAMARGO, Hertz Wendel de[2]

RESUMO: Este trabalho tem como intuito mostrar o estudo inicial e o posterior levantamento bibliográfico que foram feitos sobre a Umbanda em Curitiba e como esta expressão cultural se evidencia na prática. Neste caso, o objeto de estudo foi o terreiro Vovó Benta e as atividades e eventos que lá ocorrem. A partir de pressupostos teóricos relacionados ao projeto de pesquisa "Etnografias urbanas: consumo, mito e narrativas contemporâneas", alocado no curso de comunicação da Universidade Federal do Paraná; e ao projeto de iniciação científica "Luz, som e movimento: estética e imaginário na umbanda", o objetivo deste trabalho é apresentar uma reflexão sobre a umbanda como expressão cultural fundamental à cidade de Curitiba, por meio de entrevistas com pais e mães de santo, colaboradores e frequentadores do terreiro Vovó Benta. Como resultado final temos a produção do documentário etnográfico, cujo material bruto foi capturado no objeto de pesquisa, o terreiro Vovó Benta, em Curitiba.

PALAVRAS-CHAVE: Documentário; Pesquisa; Umbanda.

1. INTRODUÇÃO

A Umbanda é um objeto peculiar de estudo. É um fenômeno imaterial, repleto de símbolos e significados, e que, como expressão cultural e religiosa, possuem grande relevância, não só para quem frequenta os terreiros, mas também para quem vive em sociedade, uma vez que muito do que se vê e se diz possui raízes na Umbanda.

Além disso, o fato de Curitiba ser uma das cidades onde ela mais se encontra presente no sul do país, e onde mesmo se alimentando fortemente dela, há muito preconceito, as razões para se estudar, pesquisar e documentar a Umbanda na cidade de Curitiba são intrigantes.

Ainda, é recente a concepção de se ter a Umbanda como objeto de pesquisa, mais ainda em Curitiba, onde a última pesquisa de campo relevante realizada foi no ano de 2007, com o relatório de pesquisa "Pra ver a Umbanda passar: do esquecimento à lembrança". Todavia foi somente a partir deste relatório que foi possível construir algo maior, como este projeto.

[1] Graduando de Publicidade e Propaganda, UFPR. Membro do grupo de pesquisa ECCOS – Estudos em Comunicação, Consumo e Sociedade. E-mail: celiojr93@hotmail.com
[2] Doutor em Estudos da Linguagem, professor de Publicidade e Propaganda, UFPR. Líder do grupo de pesquisa ECCOS – Estudos em Comunicação, Consumo e Sociedade. E-mail: hertzwendel@gmail.com

Captar as imagens, fotográficas e em vídeo, no terreiro escolhido e contar a história de quem de fato vive a Umbanda numa cidade tão híbrida como Curitiba são alguns dos objetivos deste trabalho.

2. REVISÃO DA LITERATURA

Há certo material bibliográfico sobre a Umbanda, mas não sobre as peculiaridades dela como expressão cultural e estética, e ainda mais na cidade de Curitiba.

Felizmente, encontrou-se, na bibliografia, um documento de maior relevância para o estudo: o relatório final de pesquisa para a Fundação Cultural de Curitiba denominado "Pra ver a Umbanda passar: do esquecimento à lembrança. Levantamento e mapeamento dos terreiros umbandistas em Curitiba como elementos constitutivos da memória cultural da cidade.", coordenado pela pesquisadora Marcilene Garcia de Souza e concluído no ano de 2007.

Lá, por exemplo, há a informação de que havia, naquele ano, na cidade de Curitiba, 85 terreiros que se denominavam umbandistas (p. 32). O que muito relevante para uma cidade onde o catolicismo ainda é sólido e o crescimento das correntes evangélicas é retumbante.

Mas para entender a importância da Umbanda no contexto curitibano é necessário entender dois pontos:

> o esquecimento a que foi relegada a importância histórica da mão-de-obra escrava na composição social e econômica do Paraná e de Curitiba, que contribuiu para o desconhecimento das influências culturais trazidas pelos povos africanos à região. Em segundo lugar, o preconceito histórico que permeia a Umbanda como expressão religiosa. (SOUZA, 2007, p. 9)

A Umbanda surge na década de 1920, coincidindo com a *Belle Époque* Brasileira. Enquanto as cidades brasileiras tentavam se adequar a este novo momento tecnológico, como a inserção de luz elétrica, calçamento e bondes, o passado escravocrata e imperial ainda era perceptível na sociedade. Portanto, de acordo com Negrão (1996), essas mudanças eram apreendidas de formas diferentes pelos diversos estratos da sociedade (p. 50). E é nesse contexto de modernidade e marginalização que nasce a Umbanda, alimentada pelo desejo de pertencimento por pessoas menos abastadas, que já não conseguiam respostas no catolicismo.

Porém, segundo Magnani (1986), o sincretismo, marca da Umbanda, foi visto com maus olhos pelos estratos mais elevados, por ser considerada sem autenticidade nem identidade própria. Além disso, era grande o preconceito para com quem a praticava, pois era associado à pobreza e à baixa escolaridade (p. 36).

O mesmo ocorreu em Curitiba, com o agravamento da grande disparidade que havia entre os nativos, execrados e marginalizados, os negros com um passado escravo recente, e os imigrantes, considerados cidadãos superiores, recebiam incentivo do governo para colonizar a região. Sem contar a forte mentalidade escravocrata vigente na época, cujos reflexos veem-se até hoje.

Com o tempo, houve o crescimento populacional, e as famílias imigrantes se disseminaram e foram perdendo a relevância. Ao mesmo tempo, a população marginalizada aumentou. Assim, religiões como a Umbanda, foram adotadas por uma parcela maior de pessoas e das mais variadas etnias.

É importante ressaltar que, atualmente, a Umbanda em Curitiba tem muitos homens e mulheres brancos como dirigentes. O que subverte a lógica de que a religião seria tão somente negra e/ou indígena. Aliás, a grande diversidade étnica de Curitiba e o sincretismo que lhe é peculiar é o grande fator que fez com que a Umbanda se instalasse tão bem na cidade.

A matriz negra, ao lado da indígena e da europeia, é condição essencial da especificidade pretendida pela Umbanda, por lhe conferir a condição muito cara aos umbandistas de ser sua religião a única genuinamente brasileira, fruto da fusão dos cultos das três raças que constituiriam a nacionalidade. [Além disso ela] é um sincretismo entre conceitos afro, afrobrasileiros, cristãos e asiáticos [...] e também a vertente nativa, indígena. (SOUZA, 2007, p. 49)

E é por essa razão que estudar essa expressão religiosa e cultural em Curitiba é tão diferente de percebê-la em outros lugares do país.

Porém, o foco deste trabalho não é a pesquisa e a documentação por meio de dados, gráficos e tabelas, que já estão retratadas neste trabalho. Não que não sejam relevantes, até porque devem ser atualizadas a todo o tempo. Mas a intenção aqui é a documentação por meio de imagens visuais e sonoras — fotografias e vídeos.

Susan Sontag, em seu livro “Sobre Fotografia”, discorre sobre a relevância da imagem na contemporaneidade.

> Uma sociedade capitalista requer uma cultura com base em imagens. Precisa fornecer grande quantidade de entretenimento a fim de estimular o consumo e anestesiar as feridas de classe, de raça e de sexo. E precisa reunir uma quantidade ilimitada de informações para melhor explorar as reservas naturais, aumentar a produtividade, manter a ordem, fazer a guerra, dar empregos a burocratas. As faculdades geminadas da câmera, subjetivizar a realidade e objetificá-la, servem idealmente a essas necessidades e as reforçam. (SONTAG, 1977, p.53)

Aqui, Sontag demonstra seu pessimismo quanto à apropriação que se faz das imagens e quanto ao uso delas atualmente. O que é relevante sobre o que ela afirma é que a nossa sociedade é regida pelas imagens. E como dar vida de uma maneira melhor a uma história desconhecida, no caso a Umbanda, que com imagens? Ainda no mesmo capítulo ela afirma que "fotografias são um meio de aprisionar a realidade [...] Não se pode possuí-la, mas pode-se possuir imagens". Então, mais uma vez, que meio seria mais adequado de apresentar uma realidade a quem não a conhece senão pela fotografia.

Escolheu-se Sontag com o propósito de que, mesmo em seu pessimismo, a importância da fotografia na disseminação da cultura pelo mundo é incontestável. Entretanto não serão apenas produzidas imagens estáticas, mas também em movimento e sonoras. Os vídeos são concebidos em formato de documentário.

Segundo Sousa (2016), John Grierson, precursor do cinema documental, deu origem essa forma, que é um híbrido entre o jornalismo e a arte cinematográfica, sendo assim a mais adequada para um recorte etnográfico, que é o caso da Umbanda.

A etnografia, aliás, é parte fundamental e imprescindível do projeto, uma vez que busca-se aqui abordar as relações humanas e como elas ocorrem em torno da Umbanda. Segundo Herbert Blumer, grande nome do interacionismo simbólico, para compreender o mundo, é necessário analisá-lo em termos das ações e interações de seus participantes. Para a ciência empírica, a realidade só existe no mundo empírico, no qual se devem buscá-la e verificá-la (BLUMER, 1982, p. 16). Portanto, o interacionismo simbólico torna-se fonte teórica sólida em que foram baseadas parte das premissas deste projeto.

Seguindo ainda a concepção de Blumer, o pesquisador deve ser capaz de interagir ativamente com as pessoas que estão sendo pesquisadas e de ver as coisas do seu ponto de vista e no seu contexto natural. Por conseguinte, quando adota a abordagem interacionista, o pesquisador precisa estar ativamente engajado no mundo em estudo e empreender uma análise de suas partes fundamentais, por meio das técnicas de exploração e inspeção, que são explicitadas respectivamente por Blumer, conforme se segue:

O estudo exploratório é o meio... para conseguir um conhecimento extenso e profundo da esfera da vida social e de desenvolver e acentuar a sua investigação... Por seu caráter reflexivo, não está sujeito a nenhum conjunto de técnicas em particular, pode recorrer à observação direta, entrevistar pessoas, obter informações sobre a vida real, utilizar cartas e diários, consultar documentos públicos e organizar discussões de grupo. A finalidade da investigação exploratória é traçar um quadro em estudo, tão completo e preciso quanto permitem as condições vigentes. (p. 29)

Tendo, assim, o aval teórico de Blumer, seguimos com as entrevistas, de cunho etnográfico, em vídeo e as fotografias das pessoas e de seu ambiente de interação: o terreiro Vovó Benta, em Curitiba.

3. MATERIAIS E MÉTODOS

Seguindo a premissa etnográfica, ancorada pelo método de campo do interacionismo simbólico, defendido por Blumer, em que o pesquisador deve interagir com os indivíduos e quase que pertencer ao local de interação, a equipe foi a campo, no local de amostra, o Terreiro Vovó Benta, em Curitiba, em oito noites, entre os meses de agosto e novembro de 2017 e entre março e junho de 2018.

Nos períodos acima ocorreram as giras, as cerimônias em que ocorrem os rituais da Umbanda. Foram fotografadas as pessoas que fazem parte das cerimônias antes, durante e após os trabalhos; bem como o espaço físico onde ocorrem as cerimônias; o local de confraternização antes das cerimônias; a cozinha onde são preparados os alimentos, alguns deles utilizados nos trabalhos; as imagens localizadas no congá — o altar. As filmagens também foram realizadas da mesma maneira e nas mesmas noites. As imagens captadas abrangem o Amaci — batismo —; incorporação de entidades; defumação; cantos e danças; cura espiritual; preparo de alimentos.

Num outro dia, no fim de novembro e no fim de março, na parte da tarde, fizemos as entrevistas com os pais e mães de santo, e alguns auxiliares, do Terreiro Vovó Benta para que discorressem sobre temas relevantes para o documentário, uma vez que são a “materialização" dos símbolos que permeiam o imaginário da Umbanda, como “o que é Umbanda?”; “o que são orixás?”; “o que vocês têm a dizer sobre o preconceito contra a Umbanda?”; “qual a mensagem da Umbanda?”.

As imagens foram captadas com uma câmera fotográfica DSLR da marca Canon, modelo 6D, a ela acoplada uma lente de 50mm de distância focal, com uma abertura de 1.8 de diafragma. Não foi usado nenhum tipo de flash ou luz auxiliar, uma vez que não era permitido e retiraria a naturalidade, a essência e a estética próprias do local. Houve o uso de tripé fotográfico como suporte apenas na captação das imagens em movimento para a entrevista. Todas as imagens foram captadas in loco via câmera objetiva, gerando um total de 23 horas de material bruto.

As fotografias, 184 no total, foram capturadas no formato CR2, isto é, em RAW, formato que é considerado um negativo digital. Assim, as imagens tiveram de ser “reveladas”

em outro dispositivo digital. No caso, foi utilizado um computador iMac com o programa Adobe Lightroom para revelá-las e exportá-las em formato JPG, ideal para representações digitais em quaisquer dispositivos.

As tomadas de vídeo foram compiladas e remontadas no mesmo computador, mas com o programa Adobe Premiere. Lá se originaram os curta-metragens que, em conjunto, são o documentário em vídeo.

4. RESULTADOS E DISCUSSÃO

Além das 184 fotografias, o documentário em vídeo, cujo título é o nome deste projeto, tem a duração de 42 minutos.

A produção das fotografias e dos vídeos gerou um grande engajamento dos participantes do terreiro Vovó Benta. As fotografias produzidas já foram expostas no espaço físico do terreiro e também em suas redes sociais digitais. O trailer produzido com as imagens para o documentário foi exibido e gerou grande comoção identificação entre os frequentadores do terreiro. O documentário oficial será lançado na abertura do evento VII Seminário Nacional Cinema em Perspectiva.

Dessa forma, a intenção de Blumer com a vivência dentro de espaços para que o pesquisador interaja de forma realmente imersiva é essencial para o sucesso de uma pesquisa de cunho etnográfico, imaterial e de expressão cultural. Além disso, o olhar externo do pesquisador evidencia peculiaridades que quem imerso pode não perceber ou não considerar como algo relevante.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que se nota, portanto, é que se ver e se reconhecer em dispositivos midiáticos, seja material impresso ou audiovisual, é de extrema relevância para que esse grupo, que é considerado marginalizado, mesmo na cidade de Curitiba, entenda quem é, de onde veio, no que acredita e seja protagonista de suas próprias histórias. Que, enfim, sirva de voz a essa expressão cultural e religiosa e a seus defensores e difusores.

Além do protagonismo, as fotografias expostas e o documentário em vídeo servirão de fonte de conhecimento, ou ao menos para despertar a curiosidade em quem nunca teve contato com a Umbanda.

Ainda, que este projeto sirva de referência a futuros trabalhos, estudos e pesquisas no estudo da religião, cultura e estética em Curitiba, no Paraná e no país.

6. REFERÊNCIAS

BLUMER, H. **El interaccionismo simbolico**: perspectiva y metodo. Barcelona: Hora, 1982.

MAGNANI, J. G. C. **Umbanda**. São Paulo: Ática, 1986.

NEGRÃO, L. N. **Entre a cruz e a encruzilhada**: formação do campo umbandista em São Paulo. São Paulo: EDUSP, 1996.

Pra VER a Umbanda passar. Direção: Luciano Coelho e Marcelo Munhoz. Documentário, 64min. Disponível em: < https://vimeo.com/108812520>. Acesso em novembro de 2017.

SONTAG, S. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUSA, G. **Cinema documental**: de onde vem o documentário? São Paulo: EDUSP, 2016.

SOUZA, M. G. **Pra ver a Umbanda passar**: do esquecimento à lembrança. Curitiba: FCC, 2007.